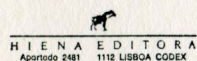
JEAN

GENET

A Criança Criminosa

hiena editora

A CRIANÇA CRIMINOSA

HIENA EDITORA
Apartado 2481 1112 LISBOA CODEX

Título dos originais
L'ENFANT CRIMINEL;
L'ÉTRANGE MOT D'...;
LE SECRET DE REMBRANDT;
CE QUI EST RESTÉ D'UN REMBRANDT DÉCHIRÉ
EN PETITS CARRÉS RÉGULIERS, ET FOUTU
AUX CHIOTTES;
LE FUNAMBULE.
Título em português
A CRIANÇA CRIMINOSA
Tradução de
ANÍBAL FERNANDES
Capa de
AUGUSTO T. DIAS

Lisboa, Janeiro de 1988.

Na capa reproduz-se quadro
de AUGUSTO T. DIAS, 1,90×1,30, acrílico s/ tela, 1986.

JEAN GENET

A CRIANÇA CRIMINOSA

Tradução de

ANÍBAL FERNANDES

Quando fiz vinte e um anos, obtive uma certidão de idade. A minha mãe chamava-se Gabrielle Genet. Continuo a ter pai desconhecido. *Em Jean Genet, o tiro de partida vem de uma pré-história feita de falsas piedades e branduras na Assistência Pública, de caridades praticadas num lar adoptivo, entre os camponeses do Morvan, de uma acusação fortuita de roubo mandada expiar (ele, com dez anos de idade) na instituição correccional de Mettray. Aí se formulou o santo, o comediante e o mártir do futuro ensaio de Sartre; toda uma álgebra revolucionária de valores que ao roubo, à traição e à pederastia aceitariam por virtudes teologais. Jean Genet assumia-se como Jean Genet:* abandonado pela família, parecia natural que eu agravasse o meu caso com o amor aos rapazes, ou com este amor pelo roubo, ou pelo roubo no crime, ou pela complacência perante o crime. — Ao contrário de vós, decidi viver de cabeça baixa e prosseguir o meu destino em direcção à noite, e explorar o contrário da vossa beleza. — Aos vinte e um anos fugi e alistei-me para receber o pré. Dias depois desertei, levando comigo as malas que pertenciam a uns oficiais negros. Durante algum tempo vivi do

roubo, mas a prostituição bem mais me agradava à indolência.

Começa aqui a vida que há-de propor — entre certezas e a complexidade de algumas miragens — um difícil enigma aos mais aplicados biógrafos; que se perdia nos labirintos do Barrio Chino de Barcelona ou em celas de prisões por quase todos os países da Europa; que ao seu desenho em subversão ainda quis somar — na França ocupada! — uma grande fascinação erótica pela saga hitleriana e pela apoteose do seu crime, por exemplo assim: O Führer condenava à morte os mais belos dos seus homens. Era a única forma de possuí-los a todos.

Estava consumado o oficiante da soberania e da santidade do mal *(Georges Bataille),* do sacrilégio e da oração *(Jean-Marie Magnan), da* traição como rito de ruptura *(Claude Bonnefoy), das suas próprias interrogações e perplexidades:* alguma vez os meus livros serão mais do que pretexto para mostrar um soldado vestido de azul e um anjo, fraternais, a jogarem aos dados ou às pedrinhas na claridade ou na sombra de uma prisão?

Quando o descobrem em Paris — tão singular alfarrabista das margens do Sena, que aos outros rouba livros — de imagem surge esplêndido a Jean Cocteau, e traz consigo um poema do cárcere (O Condenado à Morte) *e um fabuloso poema-romance com sabor a morte* (Nossa Senhora das Flores). *Por entre tanta surpresa, perdura uma frase amena e dissuasora. Com a mão esguia provavelmente erguida, Cocteau terá dito — como se regista na sua memória:* Pára

de roubar, que és mau ladrão e ainda te prendem. Mas és bom escritor!

Não parou. Entre alguns roubos e alguns romances e peças de teatro escritos, começa porém a perceber-se uma história mais visível, desde a editora só inventada para esta audácia — publicar o sumptuoso veneno de Nossa Senhora das Flores *— até à L'Arbalette (balestra editorial se não da margem, marginalizante) e à mais tardia consagração-Gallimard do poeta santificado e esterilizado por Sartre. E daí escorre um desenho, a complicar-se por contradições e alguma cedência mas preservador, no homem, de uma relação exemplar com a vida — a vivida vida — ele assim, arrastado por quartos de hotéis, despojado de objectos, reduzido ao essencial para os apelos de uma imprevisível mobilidade, poeta de aderir às grandes aventuras mundiais da subversão antiburguesa, livre de circular pelo mundo. (Uma vez incógnito, entre nós, teve um olhar enternecido para estas crianças:* O sol subia, a brincadeira dos miúdos abria-se e por um nada o seu riso desabrochava, como em Lisboa [1]).

Quando morre — em Abril de 1986 — e Simone de Beauvoir também morria, bastante mais quis a imprensa com este grande vulto efémero, mas cómodo, da literatura (dêem-se alguns anos para a razão ou desrazão de um tal juízo) e bem menos com a oportunidade de inverter, por uma vez, a

---

[1] *Un Captif Amoureux*, pg. 224.

fatalidade do reconhecimento muito comemorativo, muito póstumo e muito colectivo à obra e à memória da pessoa dos grandes poetas (mas alguma vez Genet, sendo quem foi, chegará a tê-la?). Poeta — entenda-se aqui — não só por direito da Poesia mas do seu sentido mitológico e radical, quando se identifica, no acto do poema, com a Morte.

Amor e a morte são, em Genet, veículo de fusão na Morte, nova fonte de viver a Vida; e a Morte e os seus ritos — possam surgir como vão aqui surgir, transfigurados num panfleto contra essa crueldade que é roubar ao iniciado do crime o prazer maior da pena capital (A Criança Criminosa), *ou na teorização do espaço teatral confundido com o espaço urbano da morte* (A Estranha Palavra...), *ou «fusão no outro», ele próprio, enigma que desce até ao inferno o Orfeu-Narciso e o leva a procurar a sua própria beleza (os dois textos por causa de Rembrandt), ou na beleza suicida de um número de acrobata, pretexto para Poeta e Morte se afirmarem pela unidade mágica* (O Funâmbulo) *— permanente pompa fúnebre que o fascínio da preparação do crime encena, celebração de uma liturgia —, passagem mortal que se explica no acto do poema (que* terá sempre a beleza de um crime *— como ficou escrito numa carta sua), na solidão* (do país desesperado e cintilante onde o artista actua).

A. F.

A CRIANÇA CRIMINOSA

A Radiodifusão Francesa tinha-me oferecido uma das suas emissões, a que ela chama «Carta Branca». Aceitei-a para falar da Infância Criminosa. O meu texto, começou Fernand Pouey por aceitá-lo mas acaba de ser recusado. Em vez de orgulho, sinto alguma vergonha. Eu teria gostado que a voz do criminoso se fizesse ouvir. E não o seu lamento mas canto de glória. Uma preocupação inútil de ser sincero me entrava, mas de sê-lo não tanto pela exactidão dos factos como por obediência a essas tonalidades ao de leve enrouquecidas que saberiam, só elas, revelar-me a emoção, a verdade, a emoção e a verdade dos meus amigos.

Já os jornais se espantaram por um teatro ter sido posto à disposição de um arrombador — e de um pederasta. Não posso, portanto, falar ao microfone nacional. Repito que sinto vergonha. Mantivesse-me eu em plena noite mas perto do dia; afinal recuo às trevas de onde me esforçava tanto por sair.

O discurso que ides ler foi escrito para ser ouvido. Apesar disso publico-o, mesmo sem esperança de ser lido por aqueles que amo.

Na rádio eu tê-lo-ia feito preceder de um interrogatório — administrado por mim — a um magistrado, a um director de penitenciária, a um psiquiatra oficial. Todos se recusaram a responder.

J. G.

Fazei-me o favor de compreender e desculpá-la, a emoção, quando tenho de expor uma aventura que também foi minha. Ao mistério que sois terei de opor e desvendar o mistério das prisões de crianças. Dispersos pela província francesa, tantas vezes na que é mais elegante, há vários lugares que ainda não pararam de me fascinar. Refiro-me às casas de correcção cujos títulos oficiais e muito educados são agora «Patronato de recuperação moral, Centro de reeducação, Casa de recuperação da infância delinquente, etc». Já a mudança de título é um sinal. A expressão «Casa de Correcção» e por vezes «Penitenciária», transformada numa espécie de nome próprio ou, mais exactamente ainda, que designava um lugar ideal e cruel muito profundamente situado no coração da criança, tinha uma violência que os educadores tentaram esbater. Em segredo espero, no entanto, que ainda assim as crianças reconheçam nelas o travo a Penitenciária e a Cárcere, apesar de termos que revelam uma bastante simplória higiene. Com a diferença que é situarem-nas, agora, bastante mais numa região moral do que num preciso ponto do espaço. Seria tolo ficar pela palavra e acreditar que ela mudaria a ideia da coisa nomeada; pois esta coisa, se me atrevo a dizê-lo, é viva, já que executada apenas pelo movimento, apenas pelo vaivém do mais criador dos elementos: as crianças delinquentes. Ou criminosas. Ainda quero dizer que esse lugar do mundo, com um dos títulos acima referidos, tem reflexo, melhor dizendo a imagem, o foco, na alma das crianças. Dentro em pouco voltarei a esta ideia.

Saint-Maurice, Saint-Hilaire, Belle-Isle, Eysse, Aniane, Montesson, Mettray são alguns dos nomes que nadam significam, talvez, para vós. Na cabeça de cada criança que acaba de cometer um delito ou crime são a projecção, por definitivo tempo, do seu destino.

— Estou condenado ao vinte e um — dizem elas.

Cometem um erro (voluntário), pois a conclusão do tribunal que as julga é assim: «Absolvido por ter agido sem discernimento, e até à maioridade confiado ao patronato de recuperação...» O jovem criminoso já recusa, porém, a indulgente compreensão e a solicitude de uma sociedade contra a qual acaba de insurgir-se cometendo o seu primeiro delito. Tendo aos 15, 16 ou mais cedo adquirido uma maiodade que mesmo aos 60 as pessoas de bem não vão ter, despreza-lhes a bondade. Exige um castigo sem doçuras. Aos termos que o definem, começa por exigir o sinal de uma crueldade maior. Com uma espécie de vergonha é que a criança confessa como *eles* acabam de absolvê-la ou condená-la a uma pena leve. Deseja o rigor. Exige-o. Em si própria alimenta o sonho de que essa pena assuma a forma de um terrível inferno, e a casa de correcção seja o lugar do mundo de onde se não volta. Realmente, não se voltava. De lá saído, era-se outro. O que se tinha atravessado era um braseiro. E os nomes que ainda há pouco citei não são vulgares: carregam-se de um sentido, de um peso de terror que as crianças ainda exageram mais. Ora estes nomes vão ser a prova da sua violência, da sua força, da sua virilidade. Pois

é realmente ela que as crianças vão conquistar. Exigem que a provação seja terrível. Talvez para aplacar uma impaciente necessidade de heroismo.

Nos tempos da minha juventude, Mettray ficava entre os nomes de maior prestígio: desapareceu sob os tiros de um general imbecil. Hoje, segundo creio, é uma colónia agrícola. Antigamente era um local severo. Depois de chegar a esta fortaleza de loureiros e flores — porque Mettray não era rodeada por muralhas — o jovem fora-da-lei, que desde aí passava a chamar-se colono, era objecto de mil cuidados que se destinavam a provar-lhe como ele tinha tido êxito criminal. Fechavam-no numa cela completamente pintada (tecto incluído) de negro. Depois vestiam-no com um traje célebre, na região, pelo que evocava de terror e ignomínia. Depois, e ao longo da estada, o colono passava por outras provações: as zaragatas às vezes mortais, que os carcereiros não perturbavam, o catre dos dormitórios, os silêncios durante o trabalho e as refeições, as preces ridiculamente ditas, os castigos da reclusão, os tamancos, os pés esfolados, a ronda ao sol e a passo de marcha, a gamela de água fria, etc. Em Mettray tudo isto conhecíamos, e tal como os ecos se respondem respondiam-lhe o suplício do poço, em Belle-Isle, noutras colónias a fossa, o túmulo, a gamela vazia, a reclusão, o trabalho das latrinas, a sala de disciplina.

Os colégios, as escolas, os liceus, têm uma disciplina própria que pode parecer tão severa, tão implacável como esta a natureza sensíveis. Responderemos que o colégio não é feito *pelas* crianças: é feito *para* elas. Quanto às penitenciárias, são pura e simplesmente a projecção, no plano físico, do desejo de severidade escondido no coração dos jovens criminosos. As crueldades que enumerei não vou imputá-las nem aos directores, nem aos guardas de outros tempos: não passavam de testemunhas atentas, ferozes também mas conscientes do papel de adversários. Estas crueldades deviam necessariamente nascer e desenvolver-se com o ardor das crianças pelo mal.

(O mal: compreendemos bem esta vontade, esta audácia de prosseguir um destino contrário a todas as regras.)

Criança criminosa é aquela que forçou uma porta aberta a um local proibido.

Quer que essa porta se abra à mais bela paisagem do mundo: da prisão que mereceu exige ferocidade. Que seja digna, enfim, *do trabalho que teve* para a conquistar.

De alguns anos a esta parte, homens de boa vontade tentam trazer a tudo isto suavidades várias. Esperam — e às vezes conseguem-no — ganhar almas para a sociedade. Fazer-nos, dizem eles, voltar ao bom caminho. As reformas, felizmente, ficam-se pela superfície. Não alteram a forma.

Mas o que fizeram? Deram outro nome ao guarda: vigilante. Também o vestiram com uma farda que deve lembrar um pouco menos a dos carcereiros das prisões. Obrigaram-no a usar menos violência física e insulto, e proibiram-lhe as pancadas. No

interior deste Patronato suavizaram a disciplina. Aos que chamam *reeducados* possibilitaram a escolha de uma profissão. Ao trabalho e aos jogos concederam mais liberdade. As crianças podem falar umas com as outras, dirigir-se aos vigilantes ou ao director! O desporto é privilegiado. As equipas de futebol de Saint-Hilaire jogam contra as das aldeias vizinhas, e às vezes os jogadores vão sozinhos de um sítio para outro. No Patronato tolera-se a imprensa. Embora uma imprensa escolhida, seleccionada. A comida melhorou. Aos domingos de manhã há chocolate. E medida, enfim, que deveria consumar a eficácia das reformas: o calão dali irradicado. Para resumir, aos jovens criminosos dá-se uma vida próxima da mais banal das vidas. Chamam-lhe regenerescência.

A sociedade procura eliminar ou tornar inofensivos os elementos que tendem a corrompê-la. Dir-se-á que pretende encurtar a distância moral entre a falta e o castigo, ou melhor, a passagem da falta à ideia do castigo. De uma tentativa de castração como esta nem há que dizer. Não me impressiona nada. Com efeito, se em Saint-Hilaire ou Belle-Isle os colonos levam uma vida semelhante, na aparência, à de uma escola de artes e ofícios, não conseguem deixar de saber que aquilo que os juntou ali, naquele sítio singular, foi o mal. E esta razão, ao ser guardada como segredo, sem transpirar, amplifica uma a uma as intenções de cada criança.

Ao habitual calão que lhes proíbem, fazem os colonos suceder outro mais súbtil ainda, e através

de um mecanismo que a este microfone não posso explicar, vai casar-se com o calão de Mettray. Certo dia, um desses que domestiquei em Saint-Hilaire confessou-me:

— Disse-te que o nosso camarada tinha fugido, mas não vás repeti-lo ao director dizendo que eu disse que ele se tinha *biché* [corçado].

A palavra escapara-lhe. Exactamente a mesma que empregávamos em Mettray para falar do miúdo que foge, se põe a andar, que os camponeses vão encurralar na mata como uma corça. Eu estava a par de uma linguagem secreta, mais erudita do que a outra que eles queriam abolir, e a mim próprio pergunto se não serviria para exprimir sentimentos muito cautelosamente guardados. Os educadores têm a ingenuidade de um membro do exército de salvação, e uma bondade de alma igual à deles. Um dia, o director de um dos Patronatos mostrou-me, no seu gabinete, uma panóplia de que parecia orgulhar-se: vinte facas tiradas a miúdos.

— Senhor Genet — disse ele — a Administração obriga-me a tirar-lhes estas facas. Logo, eu obedeço. Mas olhe para elas. Não me diga que não são perigosas! São de lata. De lata! Com isto pode matar-se um homem!

Não saberia que o objecto se transforma, ao afastar-se muito da sua finalidade prática, se faz um símbolo? Às vezes até chega a mudar de forma: diz-se que está estilisado. Nessa altura é que actua de forma surda, na alma das crianças consuma devastações as mais terríveis. Metido à noite num

enxergão ou escondido no forro de um casaco, melhor de umas calças — não por ser mais cómodo mas ficar perto do órgão de que é profundo símbolo — é o autêntico sinal do crime que a criança efectivamente não cometerá mas vai fecundar-lhe os devaneios e dirigi-los, espero eu, para manifestações as mais criminosas. De que servirá, então, tirar-lho? Como signo do crime, vai a criança escolher outro objecto de aparência mais benigna e, se também este lho tirarem, em si própria, preciosamente, guardará a mais rigorosa imagem da arma.

O mesmo director mostrou-me a equipa de escuteiros que tinha formado para recompensar as crianças mais dóceis. E assim vi uma dúzia de rapazes muito novos, sonsos e feios, que se tinham deixado cair na armadilha das boas intenções. Cantaram ridículas cantigas de estrada, longe de terem o poder evocatório dos lamentos sentimentais ou obscenos que à noite se cantam em dormitórios e celas. Olhando para esses doze miúdos, claro me ficava que nenhum fora escolhido, eleito, para partilhar de uma audaciosa expedição, só imaginária ela fosse. Mas no interior da Penitenciária, e apesar dos educadores, bem sei que existiam grupos, melhor dizendo bandos, de laço ou cola aglutinante que era a amizade, a audácia, a astúcia, a insolência, o gosto pela preguiça, na cara um ar ao mesmo tempo sombrio e contente, esse gosto pela aventura contra as regras do Bem.

Peço desculpa por usar uma linguagem tão pouco rigorosa, na aparência, como a minha é. Atentai em que procuro definir uma atitude moral e justificá-la. Reconheço que pretendo, sobretudo, interpretá-la e pô-la contra vós. Mas vós próprios não seríeis os primeiros a falar do «Poder das Trevas», do «obscuro poder do Mal»? Não tenhais receio da metáfora quando sabe convencer. Ora eu encontro nela um mais eficaz emprego para falar desta parte nocturna do homem que se não pode explorar, onde não podemos meter-nos sem estar armados, besuntados, perfumados, cobertos com todos os enfeites da linguagem. Mas quando estamos empenhados, sobretudo, em consumar o Bem — note-se que sou muito rápido a distinguir o Bem do Mal, categorias que só vós podeis distinguir tarde de mais; de qualquer forma, ainda a vós é que me dirijo, faço-vos esse obséquio — e quando estamos empenhados, dizia eu, em consumar o Bem, sabemos para onde vamos e o que é o Bem, e que a sanção será benéfica. Tratando-se do Mal, ainda não sabemos do que se fala. Mas sei que só Ele pode suscitar o entusiasmo verbal à minha pena, sinal, aqui, da aderência do meu coração.

Com efeito, de outro critério não sei para a beleza de um acto, objecto ou ser, além do canto que ele suscita em mim e traduzo com palavras para vo-lo poder transmitir: é o lirismo. Se o meu canto fosse belo, se vos perturbasse, ousaríeis dizer que vil seria quem mo inspirou? Podeis pretender que existem palavras, desde há muito tempo encarregadas de exprimir as mais soberbas atitudes, e a elas recorro para a mais banal das atitudes parecer soberba.

Posso responder que a minha emoção pedia, justamente, tais palavras; e elas surgiam o mais naturalmente possível a servi-la. Se for baixa a vossa alma, chamai então inconsciência ao movimento que leva a criança de quinze anos até ao delito ou ao crime; eu chamo-lhe outro nome. Porque é preciso um senhor orgulho, uma formosa coragem, para nos opormos a uma sociedade tão forte, às mais severas instituições, a leis protegidas por uma polícia cuja força tanto está no fabuloso, mitológico, informe temor que instala na alma das crianças, como na sua organização.

O que as leva ao crime é o sentimento romanesco, quer dizer, a projecção de si na mais magnífica, mais audaciosa, mais preguiçosa, enfim, de todas as vidas. Traduzo-a em sua intenção, pois têm o direito de usar uma linguagem que as ajude a aventurar-se... Onde? Vós que imaginais? Não sei. Nem elas o sabem, mesmo que o seu devaneio se deseje dotado de rigor, mas num sítio exterior a vós. E a mim próprio pergunto se também as não perseguis por despeito, por elas vos desprezarem e abandonarem. Nada preconizo para vós. Desde o princípio estou a falar sem nunca me dirigir aos educadores, mas aos culpados. Não quero, a favor da sociedade, inventar um qualquer dispositivo novo que a proteja. Confio nela: sozinha, saberá evitar bem o gracioso perigo que as crianças criminosas são. A estas é que falo. Peço-lhes para não corarem por aquilo que fizeram, dentro de si conservarem intacta a revolta que tão belas as tornou. Não há remédios, espero eu, contra

o heroísmo. Mas cuidado, se entre a boa gente que me escuta alguma houver que não rodou o botão do rádio, saiba esta que tem de assumir a vergonha até ao fim, a infâmia de ser uma bela alma. Que esta jure ser sacana até ao fim. Que será cruel, para agudizar mais ainda uma crueldade que há-de fazer as crianças resplandecerem.

Quem quer que tente atenuar ou abolir a revolta com suavidade ou privilégios, destrói todas as hipóteses da sua própria salvação. E não há quem possa desculpar o crime se não for, primeiro, culpado e condenado.

Aforismos desta espécie parece que surgem suscitados por esse lirismo que há pouco referi. Convosco o admito. Para enunciá-los só me baseio numa autoridade única: na dor que eu sentiria a propor-vos o contrário. Vós próprios, porém, sobre que assentais as vossas regras de moral? Suportai, então, que um poeta também inimigo vos fale como um poeta e como inimigo.

As pessoas crescidas, as pessoas honestas, a única forma que têm de salvaguardar um pouco de beleza moral é recusarem toda a piedade aos miúdos que a não querem. Sim, porque vós, meus senhores, minhas senhoras, minhas meninas, não deveis acreditar que nos basta debruçar sobre a criança criminosa solicitamente, indulgentemente, com um interesse compreensivo, para terdes direito ao seu afecto e à sua gratidão: seria necessário que fôsseis essa criança, seria necessário que fôsseis, também vós, o crime, e o santificásseis, com uma vida magní-

fica, quero dizer, com a audácia de romper com o todopoderoso mundo. Se nos dividimos — segundo nós, que tal quisemos, nos atrevemos a semelhante ruptura — em não-culpados (não digo inocentes), em não-culpados que sois e em culpados que somos, sabei que toda uma vida é que vos leva a esse lado da barra onde julgais poder, sem perigo e para vosso conforto moral, estender-nos uma mão prestável. Quanto a mim, escolhi: vou estar do lado do crime. E vou ajudar as crianças, não a voltar para as vossas casas, as vossas fábricas, as vossas escolas, as vossas leis e os vossos sacramentos, mas a violá-los. Ai de mim! Terem-me tão facilmente consentido falar na Rádio, se não passar de um erro dos organizadores deste programa faz-me temer que a minha virtude já não seja a mesma.

Os jornais ainda mostram fotografias de cadáveres a transbordar de silos ou a encher planícies, presos nos arames-farpados, nos fornos crematórios; mostram unhas arrancadas, peles tatuadas, curtidas para fazer quebra-nozes: são os crimes hitlerianos. Mas ninguém se lembra de que sempre houve torcionários que martirizaram crianças e homens nas prisões de crianças, nas prisões de França. Não é importante saber se, aos olhos de uma justiça mais do que humana ou só humana, uns são inocentes e outros culpados. Aos olhos dos Alemães, os Franceses eram culpados. Tanto e tão cobardemente nos maltrataram na prisão, que vos invejo, Alemães, nas vossas torturas. Pois é a mesma coisa, e melhor do que

nós. Sob a acção do calor, o queixume aumentou. E como foi semeado pelos burgueses que fizeram as prisões de pedra, com os seus guardas de carne e espírito, consola-me ver, enfim, o semeador devorado. Essa boa gente, hoje um nome dourado sobre mármore, aplaudia quando passávamos, de algemas nos pulsos, e com um chui a dar-nos bordoadas no peito. Um só tabefe dos seus gendarmes se vivificou com o sangue ardente dos heróis do Norte, cresceu até se transformar numa planta maravilhosa de beleza, tacto e perícia, uma rosa de pétalas enroladas e amarfanhadas que mostra, debaixo de um sol de inferno, o vermelho e o cor-de-rosa, e é chamada por nomes terríveis: Maïdenek, Belsen, Auschwitz, Mauthausen, Dora. Tiro-lhes o chapéu.

Ficaremos, porém, vosso remorso. E sem mais razão do que embelezar ainda a nossa aventura, pois sabemos que a sua beleza depende da distância que nos separa de vós, porque o sítio onde abordamos não possui, bem sei, margens diferentes mas distinguimo-vos pequenos, franzinos, irritadiços nas vossas praias bastante estáveis, adivinhamos a vossa impotência e as vossas bênçãos. Deveis regozijar-vos, aliás. Se os maus e os cruéis representam a força contra a qual lutais, queremos ser essa força do mal. Seremos a matéria que resiste e sem a qual não haveria artistas.

Palavrório romântico, direis vós.

Ora eu sei que essa moral que invocais para perseguir crianças, não a praticais. Não vo-lo censuro.

O vosso mérito consiste em professar princípios que tendem a comandar-vos a vida. Mas tendes muita pouca força para vos entregardes realmente à virtude, ou realmente ao Mal. Pregais a primeira e reprovais o segundo que sabeis, no entanto, aproveitar. Reconheço-vos o sentido prático. Não posso, ai de mim, cantá-lo. Acusai-me, por isso, de lirismo! Mas se acontecer que um dos vossos juízes, um escrivão de tribunal, um director de prisão, leve um canto a desabrochar-me no peito e a fazer-me soltá-lo, haveis, senhores, de ser os primeiros a sabê-lo.

A *vossa* literatura, as *vossas* belas-artes, os *vossos* divertimentos a seguir ao jantar celebram o crime. O talento dos vossos poetas glorificou o criminoso que odiais na vida. Suportai que desprezemos, por nossa vez, os vossos poetas e os vossos artistas. Podemos hoje dizer que o comediante precisa de rara presunção quando se atreve, no palco, a fingir um crime, pois não se passa um dia em que o crime não conduza, não direi sempre crianças e homens à morte, mas a suportar a carga do vosso desprezo ou do vosso delicioso perdão. Cada um destes criminosos deve pôr-se de acordo com o seu acto. Terá de extrair dele os recursos da sua própria vida moral, organizá-la à sua volta, obter dela o que a vossa lhe recusa. Para si próprio — e só para si próprio e por um tempo muito breve, porque tendes o poder de lhe cortar a cabeça — faz-se herói tão belo como os que sabem emocionar-vos nos vossos livros. Se vive, para continuar a viver

consigo próprio terá de ter mais talento que o poeta mais raro.

No entanto os vossos heróis, que enchem por completo os vossos livros, as vossas tragédias, os vossos poemas, os vossos quadros, continuam a ornamentar-vos a vida enquanto desprezais os seus infelizes modelos. Fazeis bem: recusam a vossa mão estendida.

Se quem me escuta tiver visto o filme *Sciuscià* [1], emocionou-se com o delicado jogo do sentimento de crianças ligadas uma à outra pelo mais subtil amor. Admirou a aventura que não se atreveu a viver, mas ninguém pensará que existam na vida destes encantadores heróis. Que a pais verdadeiros roubem notas verdadeiras. Aquilo a que se chama talento de comediante permitiu-nos, sem dúvida, tão belas imagens; no entanto, os que foram seus modelos mais ou menos fiéis sofreram a sério, sangraram, choraram (menos vezes), e é-lhes recusada a glória do mundo. Suportais o heroismo quando é domesticado (refiro, de passagem, que os vossos sedutores, os vossos artistas, domesticam-no em vossa honra, embora o abordem de longe). Ignorais o heroismo na sua verdadeira e carnal natureza, e que ele sofre num plano quotidiano que é também o vosso. A verdadeira grandeza só vos aflora. Costumais ignorá-la e preferis outra que a imita.

---

[1] Filme do princípio da carreira de Vittorio de Sica (1946), nunca exibido comercialmente em Portugal. *(N. do T.)*

Por isso, se crianças houver com a audácia de vos dizer não, castigai-as. Sede duros, para elas vos não perturbarem. Sucede, porém, que há muito tempo fazeis batota. Nos vossos tribunais, nas vossas audiências, já não observais o cerimonial do ritual — não que o tenhais substituído por uma crueldade mais íntima, uma crueldade encasacada, se me permitis que tal diga — mas por um grave deixa-andar chegais ao pretório de fato remendado cujo forro já nem é, às vezes, de seda, mas seda sintética ou lustrina. Aplicareis todas as regras do Código, e para começar as mais formalistas. A criança criminosa já não acredita na vossa dignidade pois descobriu que é feita de um alamar desbotado, de um galão descosido, de uma pele cheia de peladas. O lucro, a poeira e a pobreza das vossas sessões desolam-na. Fica a iminência de vos oferecer um pouco de majestade que sabe obter de uma sessão mais solene onde comparece em segredo enquanto continuais, à sua frente, o vosso infantil simulacro. Por um pouco a familiaridade iria levar-vos até à palmadinha na sua face, a agarrar-lhe no queixo, se não temêsseis que vos acusassem, não já de indulgência paternal mas abomináveis sentimentos.

Mas estou a brincar, não é verdade?, e o meu humor bem pesado vos parece. Tendes a certeza de salvar estas crianças. Por sorte, à beleza dos vadios mais idosos, que elas admiram, aos altivos assassinos, só podereis contrapor vigilantes ridículos, acanhados dentro de fardas mal talhadas e mal vestidas. Nenhum dos vossos funcionários pode fazer com

que as crianças tenham êxito na aventura que eles próprios estimularam. Nada pode substituir a sedução dos fora-da-lei. Porque o acto criminal é mais importante do que qualquer outro, já que se opõe a tão grande força moral e física.

Acreditais, vós também acreditais na beleza de Vacher, na de Weidmann, na do Anjo Sol. Levanto-me contra quem afirma «...que havia neles maravilhosas possibilidades de que seria possível tirar partido...». Ora aqui está uma linguagem, a da Sociedade, que apenas vós podeis ter; mas muito difícil vos seria passar num rigoroso interrogatório por mim feito. Eles, de si próprios, extraíram as mais maravilhosas possibilidades.

Se não conquistais as crianças com blandícias, resta-vos curá-las, pois tendes psiquiatras vossos. A propósito destes, bastariam algumas perguntas banais e já cem vezes feitas. Se é função sua modificar o comportamento moral das crianças, o seu intuito será levá-las a que moral? Àquela que os manuais escolares ensinam? Como, se um homem de ciência não se atreveria a tomá-la a sério! Será uma moral especial, elaborada por cada um dos médicos? De onde lhes viria uma tal autoridade? Estas perguntas para que servem, se as fazeis iludir? Sei que se trata da moral corrente, e o psiquiatra livra-se do caso chamando às crianças o bonito nome de «inadaptadas». Eu que posso dizer? Às vossas espertezas hei-de opor sempre a minha astúcia.

Permitindo-se hoje, não sei por que erro, o acesso ao microfone de um poeta que já foi um desses

tais, quero voltar a afirmar a minha ternura pelos jovens tipos sem piedade. Não tenho ilusões nenhumas. Falo para o vazio e no escuro, mas mesmo que o tenha feito só para mim, quero insultar uma vez mais os que insultam.

A ESTRANHA PALAVRA

A estranha palavra urbanismo, venha de um papa Urbano ou da Cidade talvez se não preocupe mais com os mortos. Pela calada ou não, os vivos desfazem-se dos cadáveres como se livram de um pensamento vergonhoso. Expedindo-os para o forno crematório, o mundo urbanizado desfaz-se de um grande recurso teatral e, quem sabe, do teatro. Em vez do cemitério, centro — talvez excêntrico — da cidade, teremos columbários com chaminé ou sem ela, fumo ou não, e os mortos calcinados como pãezinhos calcinados hão-de servir de adubo aos kolkhoses ou kibutzims, muito longe da cidade. Tome a cremação porém um ar dramático — porque um só homem foi queimado com solenidade e assado vivo, ou porque a Cidade ou o Estado querem desfazer-se, digamos em bloco, de uma outra comunidade — o crematório, como essoutro de Dachau evocador de um muito possível futuro arquitecturalmente foragido ao tempo, ao futuro como ao passado, chaminé constantemente alimentada por grupos de limpeza que vão cantando lieder à volta desse sexo erguido oblíquo, de tijolos rosados, ou assobiam nem mais

nem menos do que árias de Mozart quando alimentam a boca aberta desse forno onde podem enfornar-se de uma só vez sobre grelhas dez ou doze cadáveres, poderá perpetuar uma certa forma de teatro, mas se os crematórios forem escamoteados nas cidades ou reduzidos às dimensões de uma tenda, o teatro morrerá. Aos futuros urbanistas pediremos que dotem a cidade de um cemitério onde se continuem a meter os mortos, ou prevejam um columbário inquietante, de linhas simples mais imperiosas, e então ao pé dele, para resumir, na sua sombra, ou entre túmulos, se edificará o teatro. Vê-se onde quero chegar? O teatro ficará situado o mais perto possível, à sombra verdadeiramente tutelar, do local onde guardamos os mortos ou do monumento ímpar que os digere.

Dou-vos estes conselhos sem solenidade excessiva; sonho, pelo contrário, com a negligência activa de uma criança que conhece a importância do teatro.

Entre outros fins terá o teatro este, de fazer-nos escapar ao tempo que dizemos histórico mas é teológico. O tempo que passará desde o início do sucesso teatral, não pertence a nenhum calendário reportoriado. Foge à era cristã como à revolucionária. Mesmo que o tempo a que chamam histórico — quero dizer o que se escoa de um sucesso mítico e controverso também chamado Advento — não desapareça por completo da consciência dos espectadores, escoa-se um outro tempo, que todo o espectador vive em pleno e, porque não tem princípio nem fim,

faz explodir as convenções históricas de que a vida social necessita e, ao mesmo tempo, explodir as convenções sociais, o que não é em proveito de uma desordem qualquer mas libertação — permanecendo o sucesso dramático suspenso, fora do tempo historicamente contado, sobre o seu próprio tempo dramático — e é em proveito de uma liberação vertiginosa.

À força de astúcias, o Ocidente cristão faz quanto pode para submergir todos os povos do mundo numa era que buscaria a sua origem numa hipotética Encarnação. Não passa tudo do chamado «golpe de calendário» que o Ocidente tenta pregar ao mundo inteiro.

Presa de um tempo rotulado, contado a partir de um sucesso que apenas ao Ocidente interessa, aceitando esse tempo bastante se arrisca o mundo a escandi-lo de acordo com celebrações em que ele será inteiramente aprisionado.

Haveria, pois, de parecer urgente multiplicar os «Adventos» a partir dos quais calendários sem relação com os outros que se impõem imperialisticamente, possam estabelecer-se. Chego a pensar que qualquer facto, íntimo ou público, deve fazer nascer uma profusão de calendários, de modo a afundar a era cristã bem como o que resulta desse tempo que é contado a partir da Muito Contestável Natividade.

O teatro...

O TEATRO?

O T E A T R O.

Para onde ir? Para que forma? O lugar teatral que contém o espaço cénico e a sala?

O lugar. A um italiano que pretendia construir um teatro onde havia elementos móveis e arquitectura variável de acordo com a peça que ali se representasse, mesmo antes de ele acabar a frase respondi que está por descobrir a arquitectura do teatro mas deve ser fixa, imobilizada, a fim de a reconhecermos responsável: será julgada pela forma. Confiar no móvel é demasiado fácil. Se quisermos, enveredemos pelo efémero, mas só depois do acto irreversível sobre o qual seremos julgados; ou então, preferindo, do acto fixo que se julga.

Porque não tenho — se existem — os poderes espirituais, não exijo que o lugar teatral seja escolhido, depois de um esforço de meditação, por um homem ou uma comunidade capazes desse esforço, mas será no entanto necessário que o arquitecto descubra o sentido do teatro no mundo e elabore a obra depois de o entender, com uma gravidade quase sacerdotal e sorridente. Se for preciso, que seja apoiado e sustentado durante o projecto por um grupo de homens que, ignorando embora a arquitectura, seja capaz de uma verdadeira audácia no esforço de meditação, quer dizer, do riso por dentro.

Se aceitamos — provisoriamente — as noções comuns de tempo e História, admitindo também que o acto de pintar não continuou igual ao que era antes de se inventar a fotografia, parece que o teatro não continuará igual, depois do cinema e da televisão. Dir-se-ia, desde que conhecemos o teatro, que todas as peças se impregnaram de preocupações dependentes da política, da religião, da moral ou de qualquer outra coisa, para além da sua função essencial, transformando a acção dramática em meio didáctico.

Talvez — direi sempre talvez porque sou um homem e completamente só — talvez o cinema e a televisão preencham melhor uma função educadora: o teatro ficará então vazio, talvez expurgado do que o atravanca, talvez possa resplandecer com isso ou só pelas suas virtudes — que talvez estejam ou estão por descobrir.

Exceptuando alguns quadros — ou fragmentos em quadros, são raros os pintores que antes da descoberta da fotografia nos deixaram testemunho de uma visão e uma pintura libertas de toda a preocupação de semelhanças estupidamente perceptíveis. Não ousando tocar de mais no rosto — exclua-se Franz Hals *(As Regentes)* — os pintores que ousaram servir-se ao mesmo tempo do objecto pintado e da pintura, tomaram como pretexto uma flor ou um vestido (Velasquez, Rembrandt, Goya). Perante os resultados da fotografia, é possível que os pintores tenham ficado embaraçados. Depois caíram em si e ainda descobriram o que era a pintura.

De igual modo ou forma muito semelhante, os dramaturgos ficaram embaraçados com aquilo que a televisão e o cinema permitiam. Se aceitarem ver

— se é coisa de ver — que o teatro não pode rivalizar com meios tão desmesurados — os da TV e do cinema — os escritores de teatro hão-de encontrar as virtudes próprias do teatro e que só dependem, talvez, do mito.

A política, a História, as demonstrações psicológicas clássicas, o próprio divertimento da noite deverão ceder lugar a qualquer coisa mais, não sei como dizê-lo, mas talvez mais fulgurante. Toda esta estrumeira, toda esta trampa, serão evacuadas. — Ter-se-á chegado a compreender que as palavras mais fortes não são estrumeira nem trampa. Aliás, faço notar que estas palavras e as situações que geram, no meu teatro são assim tão numerosas porque as «esqueceram» na maior parte das peças: palavras e situações que se dizem grosseiras vão aglomerar-se e buscar refúgio dentro de mim, nas minhas peças, porque aí lhes foi concedido direito de asilo. Se o meu teatro cheira mal, é só porque o outro cheira bem.

O drama: quer dizer, o acto teatral no momento da representação, não pode ser qualquer coisa mas em qualquer coisa pode arranjar o seu pretexto. Parece-me que a ser isolado, isto é, fragmentado no contínuo, qualquer sucesso visível ou não pode realmente servir de pretexto, se bem conduzido, ou ainda ser ponto de partida e chegada do acto teatral. Qualquer sucesso que vivamos, de uma forma ou de

outra, mas cuja queimadura sentimos, feita por um fogo que só pode apagar-se se o atiçarmos.

A política, os divertimentos, a moral, etc., nada terão a ver com a nossa preocupação. Se apesar disso se emiscuem no acto teatral, escorracemo-los até não haver rasto da sua presença: são escórias que dão para fazer filmes, TV, histórias aos quadradinhos, fotonovelas — ah, um cemitério existe, dessas velhas carrocerias.

Mas então o drama? Se num autor existe a sua fulgurante origem, compete-lhe captar este raio e, a partir da iluminação que desvenda o vazio, organizar uma arquitectura verbal — quer dizer, gramatical e cerimonial — sugerindo astuciosamente que se extrai desse vazio uma aparência reveladora do vazio.

De passagem notemos que a atitude da prece cristã, de olhos e cabeça baixos, não favorece a meditação. É uma atitude física que arrasta consigo uma atitude intelectual fechada e submissa, que desencoraja a tentativa espiritual. A escolhermos tal posição, Deus pode aproximar-se, derreter-se na nossa nuca, deixar a sua marca que corre o risco de ali ficar muito tempo. Para meditarmos é preciso descobrir uma atitude aberta — não desafio — mas não de abandono a Deus. É preciso cautela. Um pouco de submissão a mais, e logo Deus nos concede a graça: estamos tramados.

Nas cidades de hoje, o cemitério é o único lugar — mais uma vez na periferia, ai de mim! — em que pode ser construído um teatro. A escolha tão bem servirá o cemitério como o teatro. O arquitecto do teatro não poderá suportar as tolas construções onde as famílias guardam os seus mortos.

Arrasar os jazigos. Conservar talvez algumas ruínas: um pedaço de coluna, um frontão, uma asa de anjo, uma urna quebrada, a indicar que uma vingativa indignação quis este primeiro drama para a vegetação e talvez uma erva forte, também, nascidas no conjunto dos corpos em putrefacção, uniformizarem o campo dos mortos. Se ao teatro for reservado um local, deverá o público (para lá chegar e ir-se embora) cruzar caminhos que ladeiam os túmulos. Imagine-se o que seria a saída dos espectadores, depois do *Don Juan* de Mozart, eles a andarem por entre os mortos deitados na terra, antes de voltarem à vida profana. Nem as conversas nem o silêncio seriam os mesmos que à saída de um teatro de Paris.

A morte seria ao mesmo tempo mais próxima e mais leve, o teatro mais grave.

Existem outras razões. São mais subtis. Compete-vos descobri-las em vós sem as definir ou nomear.

O teatro monumental — cujo estilo ainda está por encontrar — deve ter tanta importância como o Palácio da Justiça, o monumento aos mortos, a catedral, a Câmara dos Deputados, a Escola Militar, o Palácio do Governo, os locais clandestinos do mercado-negro ou da droga, o Observatório — e a sua

função é ser tudo isto ao mesmo tempo, mas de certa maneira: num cemitério ou muito perto do forno crematório de chaminé hirta, oblíqua e fálica.

Não me refiro a um cemitério morto mas vivo, quer dizer, não aquele onde só restam algumas estelas. Refiro-me a um cemitério onde continuam a escavar-se túmulos e a enterrar-se mortos, falo de Crematório onde, noite e dia, se assam cadáveres.

A página 4 ([1]) vos indicará como vejo, esquemática e desajeitadamente, a disposição de um teatro novo. Quando ali falo de um público privilegiado, trata-se de certas pessoas seduzidas o bastante para reflectirem sobre o teatro em geral e a peça naquele dia representada.

Sem me preocupar muito com teatro, parece que o importante não será multiplicar o número das representações, para um muito grande número de espectadores o aproveitar (?), mas fazer os ensaios — a que chamamos «repetições» — convergirem numa representação única cuja intensidade seria tão forte, e o resplendor também, que aquilo que terá abrasado em cada espectador bastaria para iluminar quem não tivesse participado nela, e atingi-lo de perturbação.

Quanto ao público, só deveria aparecer no teatro o que se avaliasse capaz de um passeio noc-

---

([1]) Esta página já não existe (N. do A.).

turno através do cemitério, para ser confrontado com um enigma.

Seja tomada semelhante precaução, que tanto exalta o urbanismo como a cultura, e os autores hão-de mostrar-se menos frívolos, pensar duas vezes antes de fazer representar as suas peças. Talvez aceitem em si próprios os sinais da demência ou de uma frivolidade próxima da demência.

Ao fim de certo tempo, os cemitérios deixam-se despossuir com uma espécie de graça mundana. Morrem quando já neles se não enterra nada, mas de elegante modo: os líquenes, o salitre, os musgos cobrem as campas. O teatro construído no cemitério talvez morra — extinguir-se-á — como ele. Chegará a desaparecer? É possível que a arte teatral um dia desapareça. Temos de aceitar a ideia. Se alguma vez, dia após dia, fosse revolucionária a actividade dos homens, o teatro não encontrava o seu lugar na vida. Se alguma vez um entorpecimento do espírito só suscitasse nos homens o devaneio, o teatro também morria.

É tolice procurar na História as origens do teatro, e a origem da História nos tempos. É perder tempo.

O que perderíamos se perdêssemos o teatro?

O que serão os cemitérios? Um forno capaz de desagregar os mortos. Falo de um teatro entre jazigos porque a palavra morte é hoje tenebrosa e, num

mundo que parece ir com tanta galhardia para a luminosidade analista, sem mais nada a proteger-nos as pálpebras translúcidas, julgo necessário, como Mallarmé, acrescentar um pouco de treva. As ciências tudo decifram, ou pretendem fazê-lo, mas não se pode mais! Temos de nos refugiar, e não mais longe do que nas próprias entranhas engenhosamente iluminadas... Não, estou enganado: não refugiar mas descobrir uma sombra fresca e tórrida que será nossa obra.

Mesmo que os túmulos se tenham feito indistintos, o cemitério será bem tratado e o Crematório também. De dia, a assobiar na perfeição, encarregam-se da limpeza reinadios grupos — a Alemanha tem-nos. O interior do forno e da chaminé podem manter-se negros de fuligem.

Onde? Roma, já li, possuía — mas talvez me engane a memória — um mimo fúnebre. O seu papel? Precedendo o cortejo, encarregava-se de mimar os factos mais importantes da vida do morto quando ele — o morto — estava vivo.

Improvisar gestos, atitudes?

As palavras. Vivida não sei como, a língua francesa dissimula e revela uma guerra que as palavras fazem, irmãs inimigas, afastando-se ou enamorando-se umas das outras. Se tradição e traição nasceram de um mesmo movimento original e divergem para viver cada uma sua vida singular, por que sabem elas, então, que ao longo da língua se encontram ligadas na sua distorção?

Não pior vivida do que qualquer outra, esta língua como as outras permite que as palavras se cavalguem como animais no cio, e o que nos sai da boca é uma bacanal de palavras que se acasalam, com inocência ou sem ela, e ao discurso francês dão o ar salubre de uma campanha florestal onde todos os bichos tresmalhados vão ao cu uns aos outros. Escrevendo tal língua — ou falando-a — nada se diz. Consente-se apenas que fervilhe ainda mais, no meio de uma vegetação, ela própria distraída, variegada pelas misturas de pólen, pelos enxertos de acaso, fervilhe e se enrede uma chuva de seres ou, se quisermos, palavras equívocas como os animais da Fábula.

Engana-se quem julgar que através de tal proliferação — ou luxúria — de monstros seja possível aperfeiçoar um discurso coerente: pelo meio acasala rebanhos larvares e sorrateiros, parecidos com procissões de lagartas processionárias, que trocam esperma para dar-à-luz uma ninhada carnavalesca sem real alcance, nem importância, mas descendente do grego, do saxão, do levantino, do beduíno, do latim, do galês, de um chinês extraviado, de três mongóis vagabundos que falam para não dizer nada mas exibir, acasalando, uma orgia verbal cuja origem se perde, não na noite dos tempos mas no infinito das mutações suaves ou brutais.

E o mimo fúnebre?

E o Teatro no cemitério?

Que antes de enterrar o morto se leve à boca-de-cena o cadáver no esquife; que os amigos, os inimigos e os curiosos se ordenem na parte reservada

ao público; que o mimo fúnebre que precedia o cortejo se desdobre, multiplique; que se transforme em grupo teatral e faça reviver e remorrer o morto à frente do morto e do público; que a seguir seja tomado o caixão para o levarem, noite fechada, até à cova; que o público, enfim, se retire: acabou a festa. Até nova cerimónia, proposta por outro morto cuja vida mereça representação dramática, não trágica. À tragédia é preciso vivê-la, não representá-la.

A não sermos ingénuos, podemos fazer cara de ali nos termos reencontrado, podemos fazer cara de acreditar que as palavras se não movem, é fixo o seu sentido ou apenas se move por causa de nós que voluntariamente, finja-se isto, mudando um pouco de aparência, ficamos deuses. À frente deste rebanho enlouquecido, engaiolado no dicionário, eu bem sei que não disse nada nem virei a dizê-lo alguma vez: e as palavras querem lá saber.

Os actos já não são nada dóceis. Como para a língua, existe uma gramática para a acção, e cuidado com os autodidactas!

Trair talvez esteja na tradição, mas a traição não se encontra adormecida de todo. Para trair os meus amigos tive de fazer um grande esforço: no final havia a recompensa.

O mimo fúnebre, para a grande parada antes do enterro do cadáver, e se quiser reviver e remorrer o morto, deverá pois descobrir e ousar dizer as palavras dialectófagas que aos olhos do público vão devorar a vida e a morte do morto.

O SEGREDO DE REMBRANDT

Uma bondade forte. E para andar depressa é que uso esta palavra. O seu último retrato parece, no entanto, dizer o seguinte: «Serei de uma tal inteligência, que até os animais selvagens hão-de reconhecer-me a bondade». A moral que o governa não é a procura inútil de um ornamento da alma, é exigida pela sua profissão ou, melhor, ela é que o leva consigo. Pode reparar-se nisto, pois uma oportunidade quase única na história da arte, um pintor que posa à frente do espelho com uma quase narcisista complacência, vai deixar-nos, paralela à sua obra, uma série de auto-retratos onde podemos ler a evolução do seu método e que acção exerce sobre o homem. Isto, ou realmente o contrário?

Nos quadros pintados antes de 1642, Rembrandt como que está apaixonado pelo fausto, mas fausto que noutro lado não fica, a não ser na cena representada. A sumptuosidade está — retratos de orientais, cenas bíblicas — na riqueza dos cenários, dos trajos; Jeremias usa uma lindíssima roupa, assenta o pé num

rico tapete, os vasos nos rochedos, vê-se bem, são de ouro. Sentimos Rembrandt feliz por inventar ou representar uma convencional riqueza, como também feliz a pintar essa extravagante *Saskia a fazer de Flora,* ou ele próprio com Saskia nos joelhos, magnificamente vestidos, de copo erguido. Claro que sim, desde a mocidade Rembrandt pintou humildes de condição — enchendo-os, muitas vezes, de ouropéis — mas parece que sonhou o fausto ao mesmo tempo que a sua predilecção se voltava para a humildade dos rostos. Uma sensualidade — salvo raras excepções — que à sua mão aflui se — por exemplo — vai pintar um tecido, desaparece quando toca na face. Apesar de jovem, parece que terá preferido rostos trabalhados pela idade.

Talvez por simpatia, pelo gosto da dificuldade de pintar (ou facilidade?), pelo problema que um rosto de ancião levanta? Quem sabe? Mas são rostos desde logo aceites no seu «pitoresco». Pinta-os com gosto, finura, mas até o da sua mãe sem amor. São escrupulosamente registados as rugas, os pés-de-galinha, as dobras da pele, as verrugas, mas não se prolongam ao interior da tela, não são alimentados pelo calor que sai de um organismo vivo; são ornamentos. os dois retratos da Sr.ª Trip (National Gallery), essas duas cabeças de velha que se decompõem, que à nossa vista apodrecem, é que são pintadas com o maior amor. Mais adiante terei de dizer por que emprego esta palavra quando o método do pintor se faz tão cruel. A decrepitude, aqui, deixou de ser levada em conta e é entregue como um pitoresco

mas também coisa amável que eu sei lá. Dê-se uma lavagem à sua *Mãe a Ler,* e debaixo das rugas há-de encontrar-se a encantadora rapariga que ela continua a ser. Não poderá lavar-se a Sr.ª Trip da sua decrepitude; ela é só isso, e mostrado na sua maior força. Está ali. Salta à vista. De uma evidência, evidentemente, que rasga o véu do pitoresco.

Agradável ou não à vista, a decrepitude é. Logo assim formosa. E rica em... Algum dia fizestes uma chaga que infectasse, por exemplo no cotovelo? Tem crosta. Com as unhas levantamo-la. Por baixo, prolongam-se até muito longe os filamentos de pus que alimentam essa crosta... Palavra minha, é o organismo inteiro a trabalhar *por causa* dessa chaga. Um centímetro quadrado de metacarpo ou lábio da Sr.ª Trip, vai dar ao mesmo. Tal coisa quem a conseguiu? Um pintor que só quis transmitir aquilo que é e não podia, ao pintá-lo com exactidão, deixar de transmitir-lhe a força toda — portanto a beleza? Ou um homem que ao compreender — à custa de meditação? — como tudo tem a sua dignidade, deve sobretudo empenhar-se em representar o que parece não a ter?

Já se escreveu isto: que ao contrário de Hals, por exemplo, Rembrandt sabia captar mal a parecença dos modelos; dizendo de outro modo, ver a diferença entre dois homens. E se a não via era, talvez, porque não existe? Ou por ser ilusão de óptica? Com efeito, raramente os seus retratos nos dão traços de carácter do modelo: *a priori,* o

homem que lá está não é fraco, nem cobarde, nem grande, nem pequeno, nem bom, nem mau: é constantemente capaz de ser tudo isso. Mas nunca surge o traço caricatural que resulta de um juízo prévio. E também nunca o trepidante, porém fugidio humor, como em Frans Hals: que ali é possível, aliás, mas como todo o resto.

A não ser Titus sorridente — é o seu filho — não há rosto que seja sereno. Todos parecem encerrar um drama pesado ao máximo, denso. Com aquelas atitudes encolhidas, concentradas, as personagens são quase sempre como um tornado metido na ordem durante um segundo. Encerram um destino muito denso, que elas próprias avaliam com exactidão, e de um instante para o outro vão «agir» até às últimas consequências. Ao passo que o drama de Rembrandt parece mais não ser do que o seu próprio olhar sobre o mundo. Quer saber como as coisas são, para se libertar delas. As suas figuras, todas, sabem da existência de uma ferida e aí se refugiam. Rembrandt sabe que está ferido, mas quer curar-se. Daqui a sensação de vulnerabilidade quando olhamos para os seus auto-retratos, e a sensação de confiante força quando estamos à frente dos outros quadros.

Já muito antes da maturidade este homem tinha reconhecido, sem dúvida nenhuma, que todos os seres e objectos são dignos, mesmo os mais humildes, mas isto começou por ser uma espécie de ligação sentimental à sua origem. Nos desenhos, a delicadeza com que trata as atitudes mais familiares não está isenta de sentimentalismo. E ao mesmo tempo a sua

sensualidade natural, aliada à imaginação, fez-lhe desejar o luxo e sonhar com fausto.

A leitura da Bíblia exalta-lhe a imaginação: arquitecturas, vasos, armas, peles, tapetes, turbantes... O Antigo Testamento, sobretudo, é que o inspira a ele e à sua teatralidade. Pinta. É célebre. Enriquece. Orgulha-se do êxito. Saskia cobre-se de ouro e veludo... Morre. Se apenas resta o mundo e a pintura para o abordar, o mundo já só tem — ou mais rigorosamente já só é — um valor único. E *isto* nada mais será, nem nada menos, do que *aquilo*.

Mas não é da noite para o dia que sabemos desfazer-nos de tantos hábitos mentais e tanta sensualidade. Parece, no entanto, que aos poucos vai tentar libertar-se deles, embora os não rejeite: transformando-os, para lhe servirem. O fausto, ainda lhe quer — falo de um fausto imaginário, sonhado — e de uma certa teatralidade. Para sua defesa, fá-los sofrer um curioso tratamento: ao mesmo tempo vai exaltar as convencionais sumptuosidades, e ao mesmo tempo vai desnaturá-las de tal forma que é impossível identificá-las. Chega mais longe. O brilho que as faz parecer preciosas põe-no a estender-se até às matérias mais miseráveis, ao ponto de tudo ficar confundido. Deixará tudo de ser o que parece, para ser o que vai surdamente iluminar a matéria mais humilde; trata-se do fogo, ainda por apagar, de um velho gosto pelo fausto que em vez de estar *na* tela e *no* objecto representado, é posto *dentro* deles.

Feita lentamente e talvez de forma obscura, esta operação há-de ensinar-lhe que todo o rosto vale por si e remete para — ou conduz a — uma identidade humana que vale tanto como qualquer outra.

Quanto à pintura, este filho de moleiro que aos vinte e três anos pintava, e admiravelmente, deixa aos trinta e sete de saber fazê-lo. Nessa altura vai aprender tudo com uma hesitação quase inepta, sem nunca se arriscar à virtuosidade. E lentamente descobrirá ainda isto: cada objecto possui a sua magnificência própria, nem maior nem menor do que a de qualquer outro; ora ele, Rembrandt, tem de restituí-la, e isto leva-o a propor-nos a singular magnificência da cor. Pode dizer-se que é o único pintor no mundo com respeito, ao mesmo tempo, pela pintura e pelo modelo, que ao mesmo tempo exalta um e outro, um pelo outro. Mas o que tanto nos emociona nos seus quadros que tão desesperadamente tendem para a exaltação de tudo — sem atenderem a hierarquias — é uma espécie de reflexo ou, mais precisamente, brasa interior talvez sem nostalgia mas ainda mal apagada, que é resto dos faustos imaginados e de uma teatralidade quase por completo consumida, sinais de que uma vida se enredou, como nenhuma outra, na convenção, e que ela o fez actuar. De que maneira! Sem a destruir mas transformando-a, distorcendo-a, gastando-a, queimando-a. E os sinais de um fausto exterior é que vêm iluminar agora aqui seja o que for, mas por dentro.

Rembrandt? A não ser em alguns retratos cheios de prosápia, desde a sua mocidade tudo nos revela um homem inquieto, no encalço de uma verdade que lhe foge. A acuidade dos seus olhos não se explica inteiramente pela necessidade de fixar o espelho. Chega mesmo a ter um ar quase maldoso (seja aqui lembrado que vai ao ponto de pagar para meter um credor na prisão!), vaidoso (a arrogância da pena de avestruz no chapéu de veludo... e os colares de ouro...), mas a pouco e pouco há-de atenuar-se a dureza do seu rosto. À frente do espelho, a complacência narcisista faz-se inquietação e busca apaixonada, depois trémula.

Desde há tempos vive com Hendrijke, e esta maravilhosa mulher (se exceptuarmos os retratos de Titus, só os de Hendrijke são moldados como que em verdadeira ternura e no reconhecimento do velho urso sublime) consegue preencher-lhe a sensualidade e, ao mesmo tempo, a necessidade de ternura. Nos seus últimos auto-retratos já não vai ler-se nenhuma indicação psicológica. Se quisermos, poderá ver-se passar neles como que um ar de bondade. Ou de alheamento? Como quisermos, pois ao caso tanto faz.

Para o fim da vida, Rembrandt torna-se bom. Porque a maldade o retrai, quebra ou disfarça, desce um véu perante o mundo. A maldade mas todas as formas de agressividade e tudo aquilo a que se chama traços de carácter, os nossos humores, os nossos desejos, o erotismo e as vaidades. Rompe lá o véu para ver o mundo de perto! Mas esta bondade — ou se quisermos alheamento — não a procurou

para cumprir uma regra moral ou religiosa (só nos momentos de abandono pode um artista ter fé, se alguma vez a tiver), ou adquirir algumas virtudes. Se faz passar pelo fogo o que pode chamar-se os seus carácteres, é para ter do mundo uma visão mais pura e com ela fazer obra mais justa. No fundo estava-se nas tintas, creio eu, para o facto de ser bom ou mau, colérico ou paciente, rapace ou generoso... Era-lhe preciso não ser mais do que um olhar e uma mão. Ainda por cima, e neste caminho egoista, devia ganhar — oh, que palavra! — essa espécie de pureza tão evidente, no último retrato, que quase nos chega a ferir. Mas pelo estreito caminho da pintura é que realmente ele lá chega.

Se esquematicamente, grosseiramente, eu tivesse de recordar esta trajectória — das mais heróicas nos tempos modernos — diria que em 1642 — quando o homem já não era banal — a desgraça surpreende, desespera um ambicioso jovem cheio de talento mas cheio de violências, vulgaridades e requintadas delicadezas também.

Sem esperança de um dia ver ressurgir a felicidade, vai tentar com um terrível esforço, pois só a pintura se mantém, destruir na sua obra e em si próprio todos os vestígios da antiga vaidade, também vestígios da felicidade e dos sonhos. Ao mesmo tempo, pois é o fim da pintura, quer representar o mundo, e ao mesmo tempo fazê-lo irreconhecível. Terá logo consciência disto? Esta exigência dupla leva-o a dar à pintura-como-matéria uma importância igual

à que tem o que ela representa, e depois, aos poucos, esta exaltação da pintura leva-o, pois não pode ser realizada abstractamente (mas na *Noiva Judia* a manga é um quadro abstracto!), a exaltar tudo o que for figurado e ele pretende, no entanto, fazer indescernível.

Este esforço leva-o a desfazer-se de tudo o que poderia, nele, trazê-lo a uma visão diferenciada, descontínua, hierarquisada do mundo: a mão vale um rosto, um rosto uma esquina de mesa, uma esquina de mesa um pau, um pau uma mão, a mão uma manga... e tudo isto, talvez verdade noutros pintores — mas qual deles fez a matéria perder, a um tal ponto, a sua identidade, para a exaltar melhor? — tudo isto, digo eu, começa por nos lembrar a mão, a manga, depois a pintura, sem dúvida, mas a partir daí e sem parar nos remete de uma para a outra e, numa vertiginosa perseguição, rumo ao nada.

E ali também elas andaram, a teatralidade, a convencional sumptuosidade: embora só sirvam, queimadas, consumidas, a solenidade!

De 1666 a 1669, devia haver em Amsterdão mais coisas do que os quadros de um velho vigarista (se verdade for a história das pranchas de gravar retocadas!) e a cidade. Havia o que restava de uma personagem reduzida ao mínimo, quase totalmente desaparecida, que ia da cama para o cavalete, do cavalete para as latrinas — onde não parava, aliás, de garatujar com as unhas sujas — e o que restava não mais devia ser do que uma cruel bondade próxima, não muito longe, da imbecilidade. Uma gre-

tada mão que agarrava pincéis ensopados em vermelho e castanho, um olhar posto nos objectos, só isto, mas sem esperança a inteligência que ligava esse olhar ao mundo.

No seu último retrato, farta-se de rir em surdina. Em surdina. Sabe tudo o que um pintor pode aprender. Para começar (ou talvez para acabar?) isto: que o pintor, todo ele, está no olhar que vai do objecto à tela, mas sobretudo no gesto da mão que vai do pequeno charco de cor até à tela.

O pintor está ali inteiro, nesse calmo caminhar, certeiro, da mão. No mundo, nada mais do que isto: o calmo e arrepiado vaivém onde todos os faustos, todas as sumptuosidades, todas as obsessões se transformaram. Legalmente, não há mais nada. Graças a um jogo de notários, vai tudo cair nas mãos de Hendrijke a Admirável, e nas mãos de Titus. Rembrandt deixará mesmo de possuir as telas que vai pintar.

Um homem inteiro acaba de passar na sua própria obra. O que dele resta é bom para o lixo, mas antes, mas logo antes, ainda irá pintar *O Regresso do Filho Pródigo*.

Morre sem ter tido a tentação de fazer de palhaço.

O QUE SOBROU DE UM REMBRANDT RASGADO EM QUADRADINHOS MUITO PERFEITOS, QUE FOI PELA RETRETE ABAIXO

Só esta espécie de verdades, as que não podem demonstrar-se e chegam mesmo a ser «falsas», as que não podem, sem absurdo, levar-se até ao fim sem chegar à negação delas e de nós próprios, devem ser exaltadas pela obra de arte. Nunca terão a boa nem a má sorte de serem um dia aplicadas. Vivam, pois, pelo canto em que se transformaram e que suscitam.

. . . .

Qualquer coisa, que me fazia lembrar uma imundície, andava a gangrenar-me por completo a antiga visão do mundo.

O nosso olhar pode ser vivo ou lento, depende da coisa olhada tanto ou mais do que de nós. Assim é que falo, por exemplo, dessa velocidade que faz o objecto correr à nossa frente, ou de uma lentidão que o torna pesado.

Quando pousa num quadro de Rembrandt (nos do final da sua vida), o nosso olhar faz-se pesado, um tanto bovino. Algo, uma força grave, o retém. Por que se fica a olhá-lo se às primeiras não nos encanta o júbilo intelec-

Quando um dia, ao olhar para o viajante sentado à minha frente numa carruagem de comboio, tive a revelação de que qualquer homem *vale* outro, eu não desconfiava — ou antes sim, tinha-o sabido de obscura forma porque um manto de tristeza caiu de repente sobre mim e, mais ou menos suportável mas sensível, não voltou a largar-me — de que um tal conhecimento implicasse uma tão metódica desintegração. Atrás do que podia ver-se desse homem, ou mais longe — mais longe e ao mesmo tempo miraculosamente e desoladoramento perto — nesse homem — corpo e rosto sem graça, feios ou mesmos ignóbeis, de acordo com certos pormenores: bigode sujo, o que pouco seria, mas duro, rígido, de crinas quase horizontalmente plantadas por cima da boca minúscula, boca estragada, lamesgas que atirava entre os joelhos ao chão da carruagem já sujo com beatas, papel, pedaços de pão, nesse tempo o que fazia, enfim, a sujidade de um compartimento de terceira classe — pelo olhar que foi de encontro ao meu descobri, sofrendo como que um choque, uma espécie de identidade universal de todos os homenns.

Claro que não! Não foi coisa que se desse assim tão depressa e por esta ordem: começou foi com o meu olhar a bater (não se cruzou, bateu...) de encontro ao daquele viajante, ou antes, fundiu-se nesse olhar. O homem acabava de levantar os olhos de um jornal e muito simplesmente, por certo sem reparar, pousou-os nos meus que assim, da mesma forma acidental, o olhavam. Teriam logo ali passado pela mesma emoção — e já desordem — que os meus? O seu olhar não era de outro: era o meu por mim encontrado num espelho, *por inadvertência e na solidão e no esquecimento de mim.* O que eu sentia só posso traduzi-lo deste modo: eu escorria do

tual que tudo e logo de seguida sabe — por exemplo, do arabesco de Guardi?

Como um cheiro a estábulo: quando são personagens, só vejo o busto (Hendrijke em Berlim) ou apenas a cabeça, mas não posso impedir-me de imaginá-las de pé, em cima de estrume. Os peitos respiram. As mãos estão quentes. Ossudas, nodosas, mas quentes. A mesa do Síndico dos Mercadores de Panos está assente sobre palha, os cinco homens cheiram a chorume e a bosta. Debaixo das saias de Hendrijke, debaixo das capas debruadas a pele, debaixo das labitas, debaixo da extravagante veste do pintor, os corpos desempenham bem as suas funções: digerem, são quentes, são pesados, cheiram, cagam. — Por mais delicado que o seu rosto seja, e grave o olhar, a *Noiva Judia* tem cu. Sente-se isto. De um momento para o outro pode levantar as saias. Pode sentar-se, tem com que fazê-lo. A Senhora Trip também. Quanto ao próprio Rembrandt, nem se fala: desde o primeiro retrato, a massa carnal não pára de acelerar-se de quadro em quadro até ao último, aonde chega definitivo mas não esvaziado de substância. Depois de perder o que mais caro tinha — a mãe e a mulher — dir-se-á que este latagão vai tentar perder-se, sem ser delicado para com as pessoas de Amsterdão, desaparecer socialmente.

Não querer ser nada é frase que muita vez se ouve. É cristã: teremos nós de compreender que o homem tenta perder, deixar que se dissolva o que, de qualquer forma, o singulariza *banalmente,* o que lhe dará a sua opacidade para poder, no dia da morte, apresentar a Deus uma transparência pura,

meu corpo, e pelos olhos, no corpo do viajante, *ao mesmo tempo que o viajante escorria no meu.* Ou antes: *eu tinha escorrido,* pois o olhar foi tão rápido que só posso lembrar-me dele ajudado por este tempo verbal. O viajante tinha-se posto outra vez a ler. Estupefacto com aquilo que acabava de descobrir, só nessa altura pensei em examinar o desconhecido, dele me ficando a sensação de repulsa acima descrita: por baixo da roupa amarrotada, coçada, encardida, devia ter um corpo sujo e enxovalhado. A boca era mole e protegida por um bigode mal traçado, e a mim próprio eu disse que o homem seria provavelmente frouxo, talvez cobarde. Tinha mais de cinquenta anos. O comboio continuava a atravessar com indiferença aldeias francesas. A noite ia chegar. Muito me aborrecia a ideia de passar com aquele parceiro os minutos crepusculares, os da cumplicidade.

nem irisada sequer? Não sei nem quero saber.

Quanto a Rembrandt, toda a sua obra me faz pensar que lhe não bastava livrar-se daquilo que o atravancava para conseguir a transparência acima referida, e tinha de transformá-lo, modificá-lo, pô-lo a servir a obra. Destituir o tema do que tem de anedótico e colocá-lo a uma luz de eternidade. Reconhecido por hoje, por amanhã, mas pelos mortos também. Obra que se oferece aos vivos de hoje e amanhã, mas não aos mortos de todas as idades, o que seria?

Um quadro de Rembrandt não só pára o tempo que obrigava o tema a escoar-se no futuro, como o leva a remontar às mais recuadas épocas. Com esta operação, Rembrandt apela à solenidade. Descobre então por que vai ser, a cada instante, todo o acon-

Afinal, o que tinha escorrido do meu corpo — eu escorr... — e o que escorria, àquele viajante, do corpo?

A desagradável experiência não voltou a repetir-se, nem com aquela subitaneidade pouco cordial, nem intensidade, mas os seus prolongamentos em mim não mais deixaram de notar-se. O que eu ficara a saber na carruagem pareceu-me idêntico a uma revelação: para lá dos acidentes — aqui repugnantes — da aparência, aquele homem encobria e depois deixava-me desencobrir aquilo que o fazia semelhante a mim. (Comecei por escrever esta frase mas emendeia-a por outra mais exacta e mais desoladora: eu sabia que era semelhante àquele homem).

Sê-lo-ia porque qualquer homem é semelhante a outro?

Sem parar de meditar durante a viagem, e com uma espécie de nojo de mim próprio, muito depressa me convenci de que esta identidade é que per-

tecimento solene: para isso tem a elucidá-lo a sua própria solidão.

Mas também é preciso reconstituir na tela este solene, e nessa altura é que o seu gosto pela teatralidade — tão vivo quando ele tinha vinte e cinco anos — vai servi-lo. É possível que o desgosto imenso — a morte de Saskia — tenha desviado Rembrandt de todas as alegrias quotidianas e enchido o seu luto com a metamorfose das correntes de ouro, dos chapéus de plumas e das espadas em valores ou, antes, em festas pictóricas. Não sei se chorou, este holandês malabar, mas cerca do ano 42 irá conhecer o baptismo de fogo e a pouco e pouco transformar a sua natureza primeira, vaidosa e ousada.

Sim, porque aos vinte anos não parece um tipo de feitio fácil e passa o tempo ao espelho. Ama-se, devora-se, tão novo e já ao espelho!

mitia a qualquer homem ser amado, *nem mais nem menos,* do que qualquer outro, e permitia que o amassem, quer dizer, adoptassem e reconhecessem — queressem — até à mais imunda das aparências. E não era tudo. A minha meditação ainda devia levar-me a isto: tal aparência, que eu comecei por chamar ignóbil, era — a palavra não será forte de mais — era desejada por essa identidade (a palavra teimava em aparecer, mas talvez por eu não dispor de um vocabulário muito rico) que não deixava de circular entre todos os homens e que um olhar, no seu abandono, detectava. Julguei mesmo compreender que esta aparência era a provisória forma da identidade de todos os homens. Mas esse olhar puro e mais ou menos insípido que circulou entre um e outro dos dois viajantes, sem nada querer saber da vontade deles, que a sua vontade talvez tivesse impedido, só um instante durou, bastando isso para uma

Não para cuidar de si e correr para o baile, mas ver-se demoradamente, cheio de complacência, como um solitário: o Rembrandt dos três bigodes, das sobrancelhas franzidas, do cabelo despenteado, dos olhos bravios, etc. Nenhuma inquietação é visível nesta simulada procura de si próprio. Se pinta arquitecturas, são sempre arquitecturas de ópera. Depois, aos poucos, sem se afastar do narcisismo nem do gosto pela teatralidade, vai modificá-los: o primeiro para chegar à inquietação, ao extravio que há-de ultrapassar, o segundo para lhe extrair as alegrias — bravias também — da manga da *Noiva Judia.*

Desde a morte de Saskia — a mim mesmo pergunto se a não matou de uma forma ou outra, se não rejubilou com a sua morte — tem finalmente os

profunda tristeza me toldar e não mais me largar. Vivi muito tempo com esta descoberta, que voluntariamente mantive secreta, com apelos que procurei afastar, mas em qualquer parte de mim mesmo se mantinha alerta uma nódoa de tristeza que de repente, como inchada por um sopro, tudo escurecia.

«Qualquer homem, dizia eu a mim próprio, fora-me feita esta revelação, por detrás do seu aspecto sedutor ou aos nossos olhos monstruoso, retém uma qualidade que parece constituir como que um recurso extremo e fá-lo ser, num muito secreto domínio, talvez irredutível, o que todo o homem é.»

E mesmo nos Halles, nos matadouros, não é que julguei encontrar esta equivalência nos olhos fixos, mas não sem olhar, das cabeças de carneiro cortadas, dispostas em pirâmide no passeio? Onde vou parar? Quem teria eu assassinado se matasse um certo leopar-

olhos e a mão livres. A partir desse momento inicia uma espécie de desvergonha na pintura: Saskia morta, o mundo e os juízos sociais são de pouco peso. Ter-se-á de imaginar Saskia agonizante e ele no estúdio, empoleirado em escadas, a alterar a disposição da *Ronda Nocturna.* Se crê em Deus? Não quando pinta. Conhece a Bíblia e utiliza-a.

Escusado será dizer que tudo quanto acabo de afirmar só tem um pouco de importância se tudo aceitarmos como se fosse mais ou menos falso. Se está acabada, a obra de arte não permite, a partir dela, resumos, especulações intelectuais. Haverá mesmo de parecer que confunde a inteligência, ou a deixa manietada. Ora eu especulei.

De certa forma, as obras de arte far-nos-iam estúpidos se a sua fascinação não fosse a prova — incontro-

do que deixava grandes rastos, ágil como um vadio dos antigos?

Acima eu disse, há-de recordar-se, que os meus amigos mais queridos se refugiavam inteiros, estava eu certo disso, num ferimento secreto. Cheguei logo a escrever «...num muito secreto domínio, talvez irredutível...». Estaria a falar da mesma coisa? Um homem é igual a qualquer outro, eu tinha sido esbofeteado com isto. Mas reconhecê-lo será coisa assim tão rara para eu ficar maravilhado, e sabê-lo o que poderia adiantar-me? Em suma, começa por ser coisa diferente saber de forma analítica e apreender por intuição súbita. (Sim, claro está que à minha volta eu já ouvira dizer, e tinha lido, que todos os homens se equivalem, e até eram irmãos). Mas concluir o quê? Uma coisa era mais certa: eu já não podia deixar de saber aquilo que ficara a saber dentro do comboio.

lável, porém indiscutível — de que esta paralisia da inteligência se confunde com a mais luminosa certeza. Qual, não sei. Na origem destas linhas há a minha emoção (faz doze anos, em Londres) perante os seus quadros mais belos. — O que me deu, afinal? Porquê isto? Tais pinturas o que têm, para me custar tanto desencrostar-me delas? Esta Senhora Trip quem é? Este Senhor...

Não. Nunca perguntei a mim mesmo quem eram tais damas ou tais cavalheiros. E será esta ausência de pergunta, mais ou menos nítida o que me faz convulsivo? Quanto mais eu olhava, menos *estes retratos me faziam lembrar alguém.* Ninguém. Muito tempo me foi preciso, por certo, para chegar a esta desesperante e embriagadora ideia: os retratos pintados por Rembrandt (depois dos cinquenta) não fazem

Como, fui incapaz de dizê-lo, como passei eu de saber que qualquer homem é semelhante a qualquer outro, à ideia de qualquer homem ser os outros homens todos? Mas agora tenho essa ideia em mim. Tenho-a como uma certeza. De forma mais clara — mas assim vou desflorá-la um tanto — poderia ser enunciada com este aforismo: «No mundo só existe e nunca existiu mais do que um homem. Que está todo ele inteiro em cada um de nós e é, portanto, nós próprios. Cada qual é outro e os outros. No abandono da noite um claro olhar trocado — intenso ou apenas leve, destas técnicas eu não sabia—dava-nos conta disso. Embora haja um fenómeno, cujo nome eu nem conheço, que parece dividir até ao infinito este homem único, na aparência o fragmenta no acidente e na forma, e a nós próprios torna estranho cada um dos fragmentos».

Pesadamente eu me explicava, e aquilo que eu sentia

lembrar ninguém possível de identificar. Nenhum pormenor, nenhum traço fisionómico lembra um traço de carácter, uma determinada psicologia. Estarão despersonalizados por uma esquematização? De forma nenhuma. Basta pensarmos nas rugas de Margaretha Trip. E quanto mais eu olhava para eles, esperando apreender ou aproximar-me da sua personalidade, como costuma dizer-se, descobrir-lhe a particular identidade, mais fugiam — todos — numa infinita fuga e a velocidade igual. Só o próprio Rembrandt — talvez devido à acuidade do olhar que perscruta a sua própria imagem — conservava um pouco de singularidade: pelo menos a atenção. Os outros, porém, *desde que eu considerasse desprezível a sua tristeza profunda,* fugiam sem permitir que algu-

ainda era mais confuso e mais forte do que a ideia que citei, e que mais do que pensada era sonhada, engendrada, arrastada ou esvaziada por um bastante frouxo devaneio.

Nenhum homem era meu irmão: cada homem era eu próprio mas isolado temporariamente na sua privativa casca. Ora esta verificação não me levava a examinar, a rever todas as morais. Por este eu alheio à minha aparência privativa eu não sentia nenhuma ternura, nenhum afecto. Nem por essa forma aprisionada pela outra — ou sua prisão. Ou seu túmulo? Pelo contrário, a minha tendência era mostrar-me tão implacável como ela como eu era com essa forma que dava pelo meu nome e escrevia estas linhas. A tristeza que sobre mim caíra era o que mais me perturbava. Depois de ter esta revelação ao olhar para o desconhecido viajante, era-me impossível ver o mundo como antigamente o via. Nada era certo. De repente o mundo flutuava. Durante muito tempo permaneci como que repugnado pela descoberta mas pressentindo que ela iria, dentro em pouco, forçar-me a sérias mudanças ou, melhor dizendo, renúncias. A minha tristeza era uma indicação. O mundo tinha mudado. Acabava, numa carruagem de terceira classe, entre Salon e Saint-Rambert-d'Albon, de perder as belas cores, os encantos. Eu já lhe fazia um adeus nostálgico, e não sem tristeza e nojo me enfiava por caminhos que seriam cada vez mais solitários, sobretudo por essas visões do mundo que, em lugar de me exaltarem a alegria, tanta náusea me causavam.

«Daqui a pouco, dizia eu comigo mesmo, nada do que teve tão alto preço contará: os amores, as amizades, as formas, a vaidade, nada que dependa da sedução.»

Mas este olhar posto no viajante, e tão atrozmente revelador, terá sido possível por

ma coisa se apreendesse deles.

Desprezível, esta tristeza? A de estar no mundo? Nada mais do que a atitude *naturalmente* assumida pelos seres quando estão sós, à espera de actuar como este ou aquele. O próprio Rembrandt no seu retrato em Colónia, onde ri. Tão vermelhos o rosto e o fundo são, que o quadro inteiro faz pensar numa placenta que secasse ao sol.

No museu de Colónia não há possibilidade de recuar por aí além. Temos de pôr-nos em diagonal, num canto. Daí é que o olhei mas de cabeça para baixo — a minha — se quisermos, torcida. O sangue descia-me à cabeça, mas como era triste o rosto que ria!

A partir do momento em que despersonaliza os seus modelos é que ele rouba aos objectos todas as características identificáveis, a uns e outros dá o maior peso possível, a maior realidade.

Qualquer coisa importante se passou: ao mesmo tempo que reconhecia o objecto, os olhos reconheciam a pintura como tal. E não mais sairá disto. Rembrandt nunca mais vai desnaturar a pintura, tentando confundi-la com o objecto ou o rosto que está encarregada de figurar: apresenta-a como matéria distinta, não envergonhada de ser o que é. Franqueza dos campos lavrados da manhã, a fumegar. O que ganha o espectador não sei ainda, mas o pintor ganha a franqueza da sua profissão. Apresenta-se com a loucura de borrador doido de cor, que perde a superioridade fingida e a hipocisia dos simuladores. Isto será sensível nos últimos quadros. Mas foi preciso Rembrandt reconhecer-se e aceitar-se como ser de carne — que digo eu, carne? — de bife, car-

uma muito antiga disposição de espírito devida à minha vida, ou qualquer outra razão? Eu não tinha grande certeza de que um homem tivesse podido sentir-se escorrer pelo olhar no corpo de outro, nem que o significado desta sensação fosse, para ele, o que eu dava aqui. Sempre levado a pôr em dúvida a *riqueza* do mundo, estaria eu a tentar de novo, talvez, escorrer-me para dentro dos envólucros individuais para melhor negar a singularidade?

«Daqui a pouco tudo deixará de ter importância...» Ou nada iria modificar-se? Se cada envólucro contém, preciosamente, uma mesma identidade, a verdade é que cada envólucro é singular e consegue estabelecer, entre cada um de nós, uma oposição que parece irremediável, criar uma inúmera variedade de indivíduos que se querem: uns aos outros. De precioso e real cada homem só terá, talvez, esta singularidade: «os seus» bigo-

nuça, sangue, lágrimas, suores, merda, inteligência e ternura, e outras coisas mais, até ao infinito, mas sem nenhuma negar as outras, ou melhor: cada uma a proclamar as outras.

Escusado será dizer que toda a obra de Rembrandt só tem sentido — pelo menos para mim — se eu souber falso o que acabo de escrever.

des, «os seus» olhos, «o seu» pé manco, «o seu» lábio leporino? E se mais não tivesse, para se orgulhar, que o tamanho do «seu» marsápio? Mas então aquele olhar que ia do desconhecido viajante até mim e a certeza, logo depois tida, de que est'um-estoutro mais não era do que um ao mesmo tempo eu ou ele, e eu e ele? Este fio de baba, como esquecê-lo?

Voltando ao mesmo. Sabendo eu o que acabava de aprender, não estava em causa conduzir os esforços pelas indicações da revelação, para me dissolver numa contemplação aproximada. Simplesmente, o que eu já não podia era evitar saber o que sabia e, custasse o que custasse, devia enfrentar-lhe as consequências, quaisquer que fossem. Já que incidentes vários da vida me tinham forçado à poesia, talvez fosse necessário o poeta utilizar a sua nova descoberta. Mas antes de mais haveria que notar o seguinte: os únicos momen-

tos da minha vida que eu podia ter por verdadeiros, que me destruíam a aparência e punham a nu... o quê?, *um vazio sólido* que não parava de perpetuar-me? — tê-los-ia conhecido por ocasião de umas tantas cóleras verdadeiramente santas, em plenos medos de igual forma abençoados, e naquele raio — o primeiro — que ia do olho de um rapaz até ao meu, na troca do nosso olhar. Por fim nesse olhar que passava do viajante, em mim. O resto, todo o resto, me parecia efeito de um erro de óptica provocado pela minha própria aparência necessariamente falsificada. Rembrandt foi o primeiro a denunciar-mo. Rembrandt! Esse dedo severo que afasta os ouropéis e mostra... o quê? Uma infinita, uma infernal transparência.

Eu sentia, pois, um nojo profundo por essa qualquer coisa, para onde ia, que eu ignorava e, graças a Deus, não podia evitar; e ainda uma grande tristeza para com aqui-

lo que, de mim, ia perder. À minha volta tudo se desencantava, tudo apodrecia. O erotismo e os seus furores pareceram-me recusados, definitivamente. Depois da experiência da carruagem como ignorar que toda a forma sedutora, desde que me envolva, me é a mim mesmo? Ora esta identidade, desde que eu quisesse recuperá-la, toda a forma, monstruosa ou simpática, perdia poder sobre mim.

«A procura erótica, dizia eu a mim próprio, só é possível quando supomos que todos os seres têm a sua individualidade que é irredutível, e a forma física nos diz qual ela é, e apenas isto nos diz.»

Eu o que sabia do significado erótico? A ideia, porém, de eu circular em todos os homens, de cada homem ser eu próprio, enojava-me. Se toda a forma humana bastante bela — da convencional beleza — e masculina, durante certo tempo ainda conservou sobre mim algum poder, poder-se-á

dizer que o fazia por reverberação. Poder que era o reflexo de outro a que eu, durante tanto tempo, tinha cedido. Também a este, nostálgico adeus. Desta forma, cada uma das pessoas deixava de aparecer-me na sua total, na sua absoluta, na sua magnífica, individualidade: aparência fragmentária de um único ser, mais me nauseava ainda. Eu escrevia, porém, o que precede sem deixar de me sentir inquieto, trabalhado pelos temas eróticos que me eram familiares e dominavam a vida. Eu era sincero quando falava de uma busca a partir desta revelação: «que todo o homem é qualquer outro homem, e eu como todos os demais» — mas sabia que também escrevia isto para me desfazer do erotismo, tentar desalojá-lo de mim, de qualquer forma afastá-lo. Um sexo erecto, congestionado e vibrante, erguido de um matagal de pêlos negros e encaracolados, e depois aquilo que os continua: as coxas grossas,

depois o torso, o corpo inteiro, as mãos, os polegares, depois o pescoço, os lábios, os dentes, o nariz, os cabelos, por fim os olhos como que a chamarem os furores apaixonados para um salvamento ou uma liquidação, e tudo isto a lutar com o olhar tão frágil, talvez capaz de destruir esta Força Todapoderosa?

O FUNÂMBULO

A lantejoula é uma roda minúscula de metal dourado, com um furo ao centro. Fina e leve, até na água flutua. Por vezes, duas ou três ficam presas aos caracóis de um acrobata.

Esse amor — mas quase em desespero, mas carregado de ternura — que deves mostrar pelo teu arame, tanta força terá como o arame para te suportar o peso. Conheço os objectos, a malignidade que têm, a crueldade, a gratidão também. O arame estava morto — ou se quiseres mudo, cego — e olha: contigo vai viver e falar.

Vais amá-lo e de um amor quase carnal. Antes de começares o treino todas as manhãs, com ele tenso e a vibrar, vai dar-lhe um beijo. Pede-lhe que te aguente, e conceda elegância e nervosidade à perna. No fim da sessão vai saudá-lo, agradecer-lhe. À noite, já enrolado na caixa, vê-lo e fazer-lhe festas. E encosta, meigo, a tua face à dele.

Há domadores que usam de violência. Ora experimenta a domar o teu arame. Desconfia. Como a

pantera e, ao que se diz, o povo, gosta de sangue o arame. É melhor domesticá-lo.

Um ferreiro — mas só um ferreiro de bigode grisalho e espadaúdo pode atrever-se a delicadezas tais — de manhã cumprimentava assim a bigorna amada:

— Então, minha linda!

E à noite, já terminado o trabalho, fazia-lhe festas com a grande pata. Não era insensível àquilo, a bigorna, e o ferreiro bem lhe conhecia a emoção.

O arame, carrega-o com o gesto mais belo que nem teu será mas dele próprio. Os teus pulos, os teus saltos, as tuas danças — no calão do acrobata fliqueflaques, reverências, saltos mortais, rodas, etc., não vais fazê-los bem feitos para brilhares mas um arame de aço, que estava morto e sem voz, voltar a cantar. Como fica agradecido se fores perfeito de atitudes, não para glória tua mas dele.

E o público encantado bata palmas:

— Que espantoso arame! Como suporta o seu bailarino e lhe tem amor!

Por sua vez o arame de ti será o melhor bailarino.

No chão, sim, é que tropeças.

Antes de ti, quem tinha compreendido a nostalgia contida na alma de um arame de aço de sete milímetros? E que ele próprio sabia que o chamavam a fazer saltar duas vezes um dançarino no vazio, e com açoitados? Além de ti mais ninguém. Vê pois que alegria sente, e gratidão.

Se andas no chão e cais e torces um pé, qual o meu espanto. O arame há-de aguentar-te melhor, com mais segurança do que uma estrada.

Distraído, abro-lhe a carteira e procuro. Entre fotografias velhas, recibos do salário e e bilhetes de autocarro picados encontro uma folha de papel dobrada onde riscou estranhos sinais: ao longo de uma recta que representa o arame, traços obliquos para a direita e traços para a esquerda — são os seus pés, direi antes o lugar que os seus pés hão-de ocupar, são os passos que ele dará. E ao lado de cada traço, um algarismo. Pois numa arte, apenas sujeita a treinos improvisados e empíricos, ele trabalha para conferir-lhe os rigores, as disciplinas numeradas, e vai consegui-lo.

Que me importa, afinal, se sabe ler? De algarismos conhece o que basta para medir compassos e números. Joanovici, calculador subtil, era um judeu — ou um cigano — iletrado. Numa das nossas guerras ganhou grande fortuna a vender sucata abandonada.

...«uma solidão mortal»...

Na taberna podes dizer graças, brindar com quem quiseres, com qualquer um. Mas o Anjo faz-se anunciar e deves ficar só para o receberes. Para nós, o Anjo é a noite que desceu à pista fulgurante. Que a tua solidão, paradoxalmente, fique bem iluminada, e pouco importe a escuridão, feita de milhares de

olhos que te julgam, temem e esperam que caias: vais dançar sobre e dentro de uma solidão deserta, com olhos vendados, se possível, com as pálpebras agrafadas. Mas nada — nem mesmo aplausos ou risos — pode impedir-te que dances para a tua imagem. És um artista — ai de mim — já não podes recusar-te ao precipício monstruoso dos teus olhos. Narciso dança? Sim, mas é coisa alheia à graça sedutora, ao egoismo e ao amor de si próprio. E sendo a Morte, em pessoa? Deves, portanto, dançar sozinho. Empalidecido, com a ânsia de agradar ou desagradar à tua imagem: mas a tua imagem é quem vai dançar para ti.

Se o teu amor, com a destreza e o ardil, são tão grandes que descubram as possibilidades secretas do arame, se a precisão dos teus gestos é perfeita, há-de correr ao encontro do teu pé (metido em couro): e não dançarás tu, mas o arame. E se é ele quem dança imóvel, e à tua imagem faz dar saltos, tu, tu onde ficas?

A Morte — a Morte de que falo — não é aquela que segue a tua queda, mas a que precede a tua aparição no fio. Antes de o escalares é que morres. O que dança estará morto — decidido a todas as belezas, capaz de todas elas. Quando apareces, uma palidez — não, não falo de medo mas do seu contrário, de uma invencível audácia — uma palidez vai cobrir-te de cima a baixo. Apesar da pintura e das lantejoulas serás pálido e de alma lívida. Nessa altura é que serás de precisão perfeita. Sem mais nada a prender-te ao chão, podes dançar sem cair.

Mas trata de morrer antes de apareceres, e seja um morto a dançar no fio.

E a tua ferida, onde está?

A mim próprio pergunto onde fica, onde se oculta a ferida secreta para onde todo o homem foge à procura de refúgio se lhe tocam no orgulho, se lho ferem? Esta ferida — que assim se faz foro íntimo — é que ele vai dilatar, encher. Todo o homem sabe encontrá-la, ao ponto de se transformar nessa ferida, uma espécie de secreto e doloroso coração.

Se observarmos com olhar rápido e voraz o homem ou a mulher [1] *que passam — e também o cão, o pássaro, uma panela — a velocidade do olhar é que nos mostra, ela própria e com rigor, que ferida é essa onde eles se escondem quando há perigo. O quê? Já lá estão, a conquistar com ela — que lhes deu a sua forma — e para ela, a solidão: lá estão inteiros no descair de ombros que eles levam a ser o seu próprio resumo, com toda a sua vida a confluir na ruga maldosa da boca, e contra o qual nada podem nem querem poder, pois atra-*

[1] Os mais comoventes são os que se dobram todos num sinal de grotesco escárnio: um penteado, certo bigode, anéis, sapatos... Toda a sua vida ali converge por um momento, e o pormenor resplandece: e de repente apaga-se: toda a glória que lá estava e que acaba de sumir-se nesta região secreta, trazendo consigo, enfim, a solidão.

vés dela é que experimentam esta solidão absoluta, incomunicável — este castelo da alma — para serem esta própria solidão. No funâmbulo que refiro ela é visível no olhar triste que deve fazer-nos lembrar as imagens de uma infância miserável, inesquecível, em que ele se sabia abandonado.

Nesta ferida — incurável, por ser ele próprio — e nesta solidão onde terá que precipitar-se, poderá desencantar a força, a audácia e a destreza necessárias à sua arte.

Vou pedir-te um pouco de atenção. E vê bem: para te entregares melhor à Morte, fazer que ela more em ti com a mais rigorosa exactidão, tens de manter-te saudável. A mais insignificante doença iria devolver-te à nossa vida. Ficaria partido, esse bloco de ausência que vais ser. Uma espécie de humidade com bolores haveria de invadir-te. Vigia a saúde.

Se o aconselho a evitar luxos na vida privada, se o aconselho a andar meio sujo, usar roupa desleixada, sapatos cambados, é para ter menos à-vontade de noite, na pista, é para toda a esperança do dia se exaltar com a chegada da festa, é para essa distância de uma miséria aparente até à mais esplendorosa aparição ser de tal forma tensa, que a dança funcione como descarga ou grito, é para a realidade do Circo se manter nesta metamorfose da poeira em pó de ouro, mas sobretudo porque é necessário, a quem suscita tão admirável imagem, ser morto ou, se preferirmos, arrastar-se pelo chão como o derradeiro e mais desprezível dos homens. Chego ao ponto de o aconselhar a ser manco, cobrir-se de andrajos e piolhos, cheirar mal. Que o seu corpo se apague sempre mais para deixar cintilar, cada vez mais brilhante, a imagem a que me refiro, habitada por um morto. Que ele só exista, enfim, na sua aparição.

Escusado será dizer que eu não quis afirmar que um acrobata, no seu trabalho a oito ou dez metros de altura, deva encomendar-se a Deus (os funâmbulos à Virgem) orar e benzer-se antes de entrar na pista, por a morte se encontrar na cúpula do circo. Ao artista solitário falei como ao poeta. Dançasses a um metro do tapete, e seria igual a minha prescrição. Trata-se, já entendeste, da solidão mortal, desse país desesperado e refulgente onde o artista actua.

Ainda assim acrescento que deves arriscar uma morte física definitiva. Exige-o a dramaturgia do Circo. Com a poesia, a guerra, a tourada, é dos raros jogos cruéis que subsistem. Tem sua razão, o perigo: vai obrigar os teus músculos ao rigor perfeito — o menor erro leva-te à queda com as suas doenças ou a morte — e este rigor será a beleza da tua dança. Pensa desta forma: um desastrado dá no arame o salto mortal, falha, mata-se, e o público não fica surpreendido por aí além. Já tal esperava, ou quase.

Tu, tens que saber dançar de forma muito bela, fazer gestos muito puros para surgires precioso e raro, e a preparar o salto mortal inquietares o público, deixá-lo quase indignado por um ser tão gracioso se arriscar à morte. Vences o salto, porém, e regressas ao arame; os espectadores vão aclamar-te porque a tua habilidade acabou de impedir que um precioso dançarino morresse de morte impudica.

> *Se ele sonha quando está só, e sonha consigo próprio, provavelmente vê-se em plena glória; e talvez cem ou mil vezes tenha lutado por captar a sua imagem futura: no arame, numa noite de triunfo. Faz o esforço, portanto, de se imaginar como gostaria de ser. E a fazer-se aquilo que deseja ser, aquilo que sonha, emprega o seu esforço. E com essa imagem sonhada do que há-de ser no arame real, irá longe. Mas é isto mesmo o que procura: parecer mais tarde a imagem de si que ele hoje inventa. E tudo, quando aparece no arame de aço, para a memória do público só registar a mesma imagem que hoje inventa para si próprio. Curioso projecto: imaginar-se, fazer sensível este sonho que será sonho noutras mentes!*

Na verdade a morte horrível, o monstro horrível que te espreita, é que vão ser derrotados na Morte que ainda há pouco te referi.

A caracterização? Excessiva. Desmedida. Que até ao cabelo te prolongue os olhos. Terás unhas pintadas. Quem, normal e bem-pensante, anda no arame ou se exprime em versos? É louco de mais. Homem ou mulher? De certeza monstro. Em vez de agravar a singularidade de um exercício destes, a caracterização vai atenuá-lo: é realmente mais claro do que um ser paramentado, dourado, pintado, para dizer tudo equívoco, que ali anda de passeio, sem balancim, onde notários e ladrilhadores nunca teriam a ideia de subir.

Pintado pois, e sumptuosamente, até provocar a náusea logo que aparece. Ao primeiro número no arame vai compreender-se que este monstro de pálpebras roxas só ali poderia dançar. Por certo, irá dizer-se, a singularidade de pousar naquele arame assim, os olhos alongados, as faces pintadas, as unhas douradas, é que o obrigam a ficar num sítio onde nunca havemos — graças a Deus! — de estar.

Mas procuro agora que melhor me entendam.

Para o poeta dispor da solidão absoluta que precisa, se quer realizar a sua obra — extraída de um nada que vai preencher e fazer, ao mesmo tempo, sensível — pode expôr-se numa qualquer atitude que será para ele a mais perigosa. Cruelmente afasta todo o curioso, todo o amigo, qualquer convite que tendesse a vergar-lhe a obra em direcção ao mundo. Queira ele e pode proceder assim: à sua volta largar um cheiro pestilento, tão negro que vá perder-se, ele próprio meio asfixiado, nele. De se fugir. Fica só. A maldição aparente vai permitir-lhe todas as audácias, já que o não perturba mais nenhum olhar. E vê-lo-emos mover-se num elemento que parece a

morte, o deserto. A sua palavra não levanta nenhum eco. E porque já não se dirige a ninguém, já não deve ser compreendido por quem estiver vivo, o que enuncia é necessidade que a vida não exige mas a morte, que vai dirigi-lo.

A solidão, já te disse, só a presença do público pode concedê-la, e vais ter, portanto, de actuar de modo diferente e de recorrer a método diferente. Através de um artifício — por efeito da tua vontade, deves fazer entrar dentro de ti uma insensibilidade destas em relação ao mundo. À medida que as suas ondas sobem — como dos pés sobe o frio e chega às pernas, às coxas, ao ventre, ao ventre de Sócrates — o seu frio invade o teu coração e gela-o. — Não, não, três vezes não: não vens divertir o público, mas fasciná-lo.

Confessa lá que ele teria uma curiosa sensação — refiro-me ao maior espanto, ao pânico — se naquela noite chegasse claramente a perceber que andava um cadáver em cima do fio!

...«O seu frio invade o teu coração e gela-o»... mas — é este o maior mistério — precisará, ao mesmo tempo, que uma espécie de vapor saia de ti, muito leve, sem ser capaz de te esfumar os ângulos, e nos desvende o foco que não deixa no teu centro alimentar a morte gélida que estava a entrar-te pelos pés.

E o teu fato? Ao mesmo tempo casto e provocante. É a malha justa do Circo, um vermelho e sangrento jersey. Indica com precisão os teus músculos, cinge-te, enluva-te, mas do pescoço — aberto em

redondo, cortado cerce como se o carrasco, nessa noite, fosse decapitar-te — do pescoço à anca um lenço vermelho ainda, e de panos a flutuar — franjados a ouro. Escarpins vermelhos, o lenço, o cinto, o debrum do decote, as fitas abaixo do joelho, são bordados a lantejoulas. Com certeza para cintilares, mas sobretudo perderes na serradura, ao fazeres a travessia do camarim à pista, algumas lantejoulas mal cosidas, delicados emblemas do Circo. De dia, quando vais ao merceeiro, do teu cabelo caem outras. O suor colou uma no teu ombro.

Em relevo, na malha, o alforge onde guardas os tomates terá bordado um dragão de ouro.

Falo-lhe um pouco de Camilla Meyer — mas também queria dizer quem foi Con Colléano, mexicano esplêndido, e como dançava! — Era uma alemã, Camilla Meyer. Quando a vi, talvez tivesse quarenta anos. Em Marselha, armara o arame trinta metros acima da calçada, na entrada do Porto Velho. Era de noite. Projectores iluminavam esse arame horizontal a trinta metros de altura. Para lá chegar, ela trepava um fio oblíquo com duzentos metros, saído do chão. E a meio dessa encosta, para descansar, pousava um joelho no arame e mantinha a vara-balancim atravessada na coxa. O seu filho (com dezasseis anos, talvez) esperava-a numa pequena plataforma e levava ao meio do arame uma cadeira. Camilla Meyer, que vinha do lado oposto, chegava ao arame horizontal.

Agarrava na cadeira só assente em duas pernas no arame, e sentava-se. Solitária. E também descia, só... Em baixo, por baixo, as cabeças tinham-se inclinado todas, com as mãos a taparem os olhos. O público recusava, assim, esta delicadeza à acrobata: quando ela roçasse pela morte, o esforço de a olhar.

— E tu — diz-me ele — tu que fazias?

— Olhava. Para dar uma ajuda, fazer um cumprimento, pois Camilla conduzira a morte às margens da noite, para lhe fazer companhia na queda e na morte.

Se caíres, mereces a mais convencional das orações fúnebres: charco de ouro e sangue, mangal onde o sol poente... Mais do que isto não esperes. O Circo é de todas as convenções.

Na tua chegada à pista, teme o andar pretensioso. Entras: é logo uma série de pulos, saltos mortais, piruetas, rodas, que vão levar-te ao pé da máquina para onde sobes a dançar. Que ao primeiro dos teus saltos — já preparado nos bastidores — se nos revele que havemos de ir de maravilha em maravilha.

E dança!

Mas teso. O teu corpo terá um arrogante vigor de sexo congestionado, irritado. Por isso eu te aconselhava há pouco a dançares perante a tua imagem, e a ficares por ela apaixonado. Não te reprimas: quem dança é Narciso. Dança que é só tentativa do corpo para se identificar com a tua imagem, como

o espectador a sente. Não és apenas perfeição mecânica e harmoniosa: de ti se evola um calor que nos aquece. O teu ventre queima. Ainda assim, não dances para nós mas para ti. Não viemos ao Circo ver uma puta, mas um amante solitário em busca da sua própria imagem que foge e desmaia num arame. E sempre no país de inferno. Uma solidão assim é que vai, portanto, fascinar-nos.

Um dos momentos que a multidão espanhola espera, é do touro a descoser, numa cornada, as calças do toureiro: pelo rasgão, o sangue e o sexo. Estultícia da nudez sem o esforço de mostrar, e a seguir exaltar, um ferimento! Deve o funâmbulo, por isto, usar malha e estar vestido. Malha ilustrada: a sóis bordados, estrelas, lírios, pássaros... Malha que defenda o acrobata da dureza dos olhares e torne possível um acidente: que uma noite a malha ceda e se rasgue.

Serei obrigado a dizê-lo? Eu aceitava, de dia, que o funâmbulo vivesse mascarado de velha vagabunda e desdentada, coberta com uma peruca grisalha: vendo-a, ficaria a saber-se que atleta descansava em tais andrajos, e havia de respeitar-se uma distância tão grande entre dia e noite. Aparecer à noite! E ele, funâmbulo, já não saber quem era o seu privilegiado ser: a piolhosa vagabunda ou o cintilante solitário? Ou o movimento perpétuo, desde ela a ele?

Para quê dançar, esta noite? Saltar, pular no arame, debaixo dos projectores a oito metros do tapete? Porque terás que encontrar-te. Ao mesmo tempo caça e caçador, esta noite saíste do covil, foges de ti próprio e procuras-te. Afinal onde estavas, antes de apareceres na pista? Tristemente disperso nos teus gestos quotidianos, não existias. À luz experimentas a necessidade de tudo reconstituires. Todas as noites vais correr só para ti próprio no arame, ficar contorcido e retorcido na busca do ser harmonioso, disperso e extraviado no matagal dos teus gestos familiares: atar o sapato, assoar, coçar, comprar sabão... Um só instante vais aproximar-te de ti próprio e deitar a ti próprio a mão. E sempre na mesma solidão mortal e branca.

Mas o teu arame — lá volto ao mesmo — não esqueças que às suas virtudes deves a graça. Tuas, por certo, mas para descobrir e exibir as dele. O jogo nem um nem outro vai favorecer: brinca tu com ele. Irrita-o com o tornozelo, surpreende-o com o calcanhar. Não temas a crueldade que entre os dois há: cortante, vai fazer-vos cintilar. E vê lá bem, nunca abdiques da mais requintada cortesia.

Fica a saber contra quem triunfarás. Contra nós, mas... através de uma odiosa dança. Não se é artista sem uma grande infelicidade de permeio.

De ódio contra qual deus? E vencê-lo para quê?

A caça no arame, a perseguição à tua imagem e as flechas que espetas sem chegar a tocar-lhe, e a ferem e fazem cintilar, são realmente uma festa. E serão a Festa, se acertares na imagem.

Sinto como que uma sede estranha, quero beber ou seja sofrer, ou seja beber, mas venha a embriaguês do sofrimento que seria uma festa. Não saberias pela doença, pela fome, pela prisão ser infeliz, pois nelas nada existe que a tal obrigue; sê-o pela tua arte. Que nos importa — a ti e a mim — um bom acrobata: tu, que ardes, serás essa abrasada maravilha que só dura alguns minutos. Ardes. No teu arame és o corisco. Ou, se preferes, um dançarino solitário. Acendido sei lá por quê que te ilumina e consome, é uma terrível miséria que te faz dançar. O público? Só vê fogo e, ao julgar que brincas, ao ignorar que és o incendiário, aplaude o incêndio.

Entesoa-te e faz tesão. O calor saído de ti, que irradia, é o teu desejo por ti próprio — ou pela tua imagem — nunca saciado.

As lendas góticas falam de saltimbancos, sem mais para dar, que à Virgem ofereciam os seus números. À frente da catedral dançavam. Não sei a que deus vais dedicar as habilidades, mas tens de arranjar um. Talvez este, a quem dás a vida durante uma hora e para a tua dança. Antes de entrares na pista, eras um homem misturado ao bulício dos bastidores. Nada te diferençava dos outros acrobatas, dos pelotiqueiros, dos trapezistas, das amazonas, dos rapazes da pista, dos palhaços. — Nada que já não fosse essa tristeza dos teus olhos, e não corras com ela, pois seria como pôr na rua a tua face toda poesia! — Deus ainda não existe para ninguém... compões o roupão, escovas os dentes... Gestos que podem imitar-se...

O dinheiro? A massa? Vai ser preciso ganhá-la. E o funâmbulo terá de ganhar o dele até rebentar... De uma forma ou de outra, vai ser preciso desorganizar a vida. Nessa altura é que o dinheiro pode servir, trazendo uma espécie de podridão capaz de viciar a mais tranquila alma. Muita, muita massa! Um bago doido, ignóbil! É deixá-lo amontoar-se num canto do casebre, nunca lhe tocar, limpar o rabo com a mão. E quando a noite cair, acordar, fugir dessa dor e dançar no arame.

Digo-lhe ainda:

— Deves trabalhar até seres célebre...

— Porquê?

— Para doer.

— É indispensável que eu ganhe tanta massa?

— Indispensável. Vais aparecer no arame para uma chuva de ouro te molhar. Mas só queres saber da dança, e apodreces ao correr do dia.

Que ele apodreça, então, de certa forma; esmagado, enojado por um mau-cheiro que se dissipa ao primeiro toque do clarim nocturno.

...Mas entras. Se danças para o público, está ele farto de saber, ficas perdido. Já te conhecem. Sem nunca mais se fascinar por ti, há-de cair pesadamente nas cadeiras, sem conseguires tirá-lo de lá.

Entras e ficas só. Na aparência, porque Deus está lá. Não faço ideia de onde vem, trouxeste-o talvez contigo, quando entraste, ou a solidão suscita-o, tanto faz. Por causa dele caças a tua própria imagem. Danças. De rosto impassível. Com o gesto preciso, a atitude justa. Impossível recuperá-los, ou morres para todo o sempre. Severo e pálido vais dançar, se puderes, de olhos fechados.

De que Deus te falo? Eu próprio queria saber. Mas não tem senso crítico nem julgamento absoluto. Vê a tua caça. Ou és aceito e cintilas, ou então desliga. Se escolheste dançar só para ele, não podes fugir à precisão da linguagem articulada de que és prisioneiro: não podes cair.

Não passaria, Deus, da soma de todas as possibilidades da tua vontade aplicada ao teu corpo no arame? Divinas possibilidades!

No treino, por vezes falhas o salto mortal. Não temas tomar os teus saltos por outros tantos animais indóceis que te encarregaram de amansar. Em ti o salto está indomado, disperso — logo infeliz. Faz o necessário para lhe dares forma humana.

...«uma estrelada malha vermelha». Para ti desejo o mais tradicional dos fatos, para mais facilmente te perderes na tua própria imagem, e se quiseres levar contigo o arame, que os dois desapareçam, enfim — mas no caminho estreito que não vem de nenhum lado e para lá vai — esses seis metros de comprido são uma linha infinita e uma jaula — também podes representar um drama.

Quem sabe lá? Se cais do arame? És levado pelos socorristas. Com a orquestra a tocar. Mandam entrar os tigres ou então a amazona.

Como o teatro, o circo acontece à noite, quando começa a ficar escuro, mas também pode muito bem acontecer em pleno dia.

Se vamos ao teatro é para entrar no vestíbulo, na antecâmara desta morte precária que será o sono. Porque à tardinha o que haverá é uma Festa, a mais grave, a última, qualquer coisa muito parecida com os nossos funerais. Quando o pano sobe, entramos num lugar onde se preparam os simulacros do inferno. É noite para ser pura (a festa), para poder desenrolar-se sem correr o risco de ser interrompida por um pensamento, uma exigência prática que poderia danificá-la...

. . . .

Mas o Circo! Exige uma aguda, uma total atenção.

O que ali se faz não é a nossa festa. Mas um jogo hábil que exige de nós um espírito desperto.

O público — que te permite existir, sem o qual nunca terias a solidão de que falei — o público é o animal que vais, enfim, apunhalar. Enquanto ali estás, a tua perfeição mais a audácia que tens vão acabar com ele.

Incorrecção do público: enquanto fazes os mais perigosos movimentos, fecha os olhos. Fecha os olhos quando afloras, para o encontrar, a morte.

Leva-me isto a dizer que temos de amar o Circo e desprezar o mundo. Um animal enorme, surgido de épocas diluvianas, cai em peso nas cidades: entramos e o monstro está cheio de maravilhas mecânicas e cruéis: amazonas, palhaços, leões e o seu domador, um prestidigitador, um pelotiqueiro, trapezistas alemães, um cavalo que fala e canta, ainda tu.

Sois resíduos de uma idade fabulosa. Vindes de muito longe. Os vossos antepassados comiam vidro moído, fogo, encantavam serpentes, pombas, faziam habilidades com ovos, faziam um concílio de cavalos falar.

Não estais preparados para o nosso mundo e a sua lógica. Falta-vos, pois, aceitar uma miséria destas: viver à noite da ilusão dos vossos números mortais. Durante o dia tendes medo, à porta do circo — sem vos atreverdes a entrar na nossa vida — muito fortemente presos aos poderes do circo que são os poderes da morte. Nunca abandoneis esse enorme ventre de lona.

Lá fora é o ruído discordante, é a desordem; dentro, a certeza genealógica que vem de milénios, a segurança que é alguém saber-se ligado a uma espécie de oficina onde se forjam os jogos rigorosos que servem à exposição solene de vós próprios, que preparam a Festa. Só viveis para a Festa. Não digo aquela a que pais e mães de família resolvem assis-

tir comprando um bilhete. Falo da vossa ilustração durante alguns minutos. Obscuramente, nos flancos do monstro, compreendestes que tende, cada um de vós, para isto: cada qual tentar aparecer a si próprio na sua apoteose. Em ti próprio, e durante alguns minutos, é que o espectáculo finalmente te modifica. O teu breve túmulo nos ilumina. Estás aprisionado e ao mesmo tempo a tua imagem não pára de tentar a fuga. Maravilha seria que tivésseis força para vos deixardes lá estar, a um só tempo na pista e no céu, sob a forma de constelação. Privilégio reservado a bem poucos heróis.

Mas dez segundos — será pouco? — ides cintilar.

Se já não é treino, não sintas pena de esquecer a destreza. Começas por exibir muita habilidade, mas pouco depois será preciso desesperar do arame, dos saltos, do Circo e da dança.

Conhecer um período amargo — uma espécie de Inferno — e depois dessa passagem na floresta escura vais ressurgir, então, senhor da tua arte.

Mistério dos que mais comovem é este: depois de um brilhante período, todo o artista atravessar uma região que desespera, correndo o risco de perder razão e domínio. Se chega a vencer...

Os teus saltos — não receis tomá-los por animais em manada. Viviam em ti no estado selvagem. Sem a certeza de si próprios, matavam-se uns aos outros, mutilavam-se ou cruzavam-se ao acaso. Com saltos, pulos e voltas, apascenta a manada. Que viva cada qual em boa inteligência com o vizinho. Faz cruza-

mentos, se queres, mas com cuidado, nunca ao sabor de um capricho. Vais ser pastor de um rebanho de animais até hoje desordenados e fúteis. Graças à sedução que tens, aparecem dóceis e ajuizados. Os teus saltos, as tuas voltas, os teus pulos, existiam em ti mas sem saberem de nada, graças ao teu encanto sabem agora o que são, e ao ilustrarem-te são a tua própria pessoa.

Inúteis, estouvados conselhos os que venho dar-te. Ninguém saberia segui-los. Mas outra coisa eu não queria além disto: a propósito desta arte escrever um poema com um calor que vai subir-te à face. De te inflamar se tratava, e não ensinar.

ÍNDICE

Prefácio 7

A criança criminosa 11

A estranha palavra 29

O segredo de Rembrandt 43

O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo . . 53

O funâmbulo 71

colecção memória do abismo

1 — ÂNGELO DE LIMA
Poemas in Orpheu 2 e outros escritos

2 — JEAN GENET
O funâmbulo

3 — GEORGES BATAILLE
O ânus solar

4 — LUÍS CERNUDA
Os prazeres proibidos

5 — ANTONIN ARTAUD
A arte e a morte

6 — CHARLES BUKOWSKI
Dá-me o teu amor

7 — F. SCOTT FITZGERALD
A fenda aberta

8 — LOUIS-FERDINAND CÉLINE
Vão navios cheios de fantasmas...

9 — FERNANDO PESSOA
Aviso por causa da moral

10 — YUKIO MISHIMA
Genet

11 — ALDOUS HUXLEY
O Céu e o Inferno

12 — GEORGE MOORE
O outro sexo de Albert Nobbs

13 — ANTONIN ARTAUD
Van Gogh, o suicidado da sociedade

14 — CAMILO CASTELO BRANCO
Maria! Não me mates, que sou tua mãe!

15 — JOYCE MANSOUR
Júlio César — História nociva

16 — WALTER BENJAMIN
Kafka

17 — D. H. LAWRENCE
O oficial prussiano

18 — HEINRICH VON KLEIST
As marionetas

19 — JEAN GENET
A criança criminosa